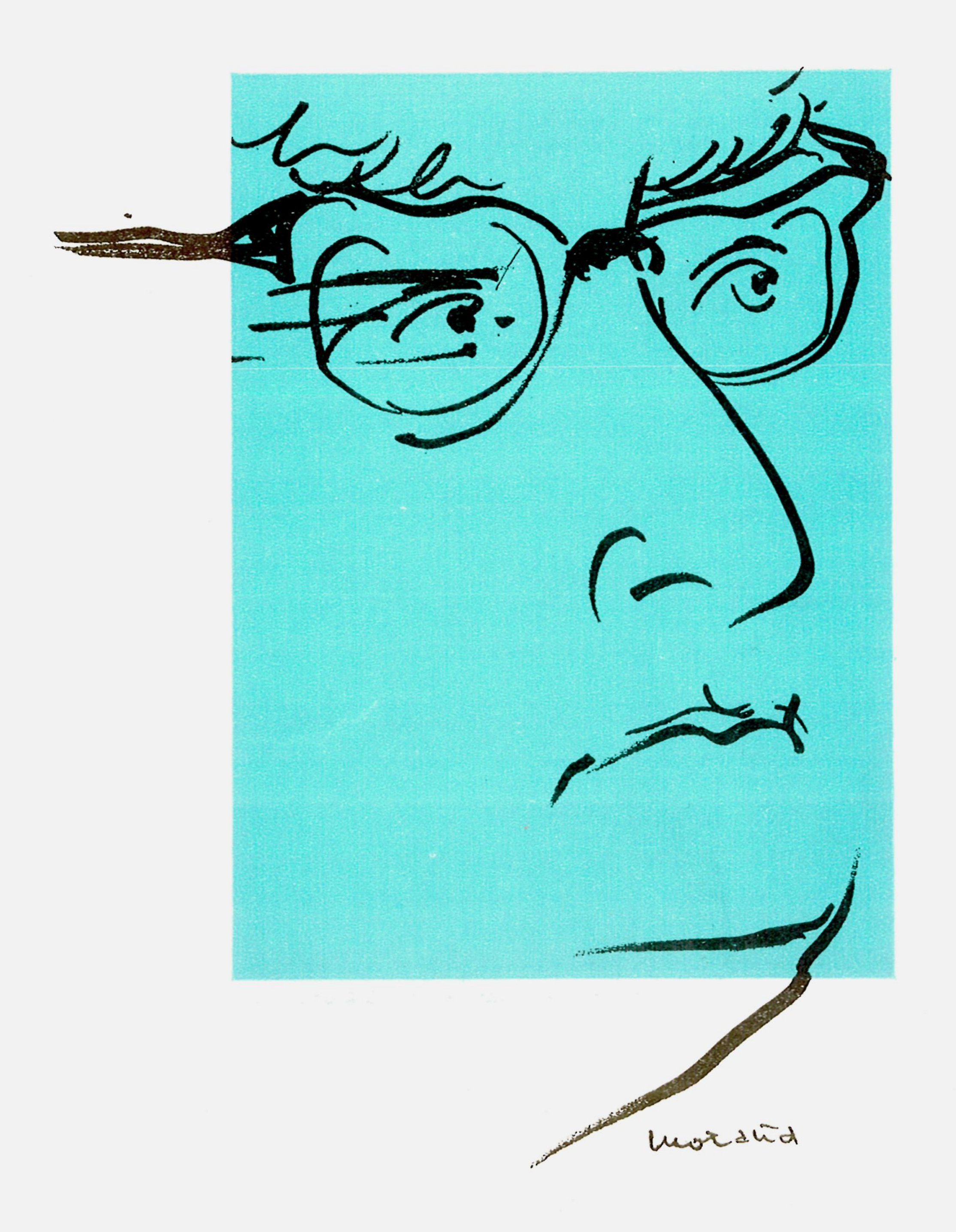
# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS





MADRID
MAYO-JUNIO 1971

257-258

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M 3875/1958



257-258

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

# INDICE

## NUMEROS 257-58 (MAYO-JUNIO 1971)

Páginas

### Dos obras inéditas de Luis Rosales



### Homenaje poético



### Escritos sobre la persona y la obra de Luis Rosales

Páginas



ESCRITOS OFRECIDOS A LUIS ROSALES



*Cubierta:* MORAÑA.

# DOS OBRAS
# INEDITAS
# DE LUIS ROSALES

# Acción de gracias

"Segundo Abril" fue escrito durante los años 1938 y 1940, en las ciudades de Pamplona y Burgos principalmente. Representa la transición entre dos de mis libros: "Abril" y "Rimas": es el nudo donde se atan. Quizá pueda servir para aclarar mi evolución poética. "La Imaginación configurante" fue escrito el año 1971 y presentado como ponencia en el congreso *Premarinismo y gongorismo*, organizado por la Academia Nazionale dei Lincei, de Roma. Permanece incompleto pues aún no tuve tiempo para escribir su último capítulo: "La polisemia gongorina". Tengo cariño a estos libros. Con su publicación quiero mostrar mi gratitud, tanto a los organizadores de este homenaje como a los colaboradores.

Luis Rosales

Madrid. Abril – 72.

# SEGUNDO ABRIL

# (1938-1940)

## I

### LA COPA VACIA

ESTÁS CONMIGO Y DUELES, ¡OH AMOR SIN QUIÉN!, FIGURA
*sin oficio de rostro, flor de arena que un día*
*se irá tornando cauce con el agua del río*
*y el postrer arrebato de la luz en la tarde.*

*Antes de que el turismo descubra alegremente*
*la circunvalación del mundo en tu cintura,*
*darás la arena al labio que aún ignora su zumo*
*y sentiré la luna como un fruto en la boca.*

*Mi corazón ya tiene la forma de tu mano*
*con su sol de rodillas y su azúcar morena,*
*¡oh amor sin quién y lluvia detenida en el cielo!*
*¡oh amapola que a veces se me convierte en sangre!*

*Tu parto será suave como musgo de establo*
*igual que se abre un libro por el sitio en que siempre*
*lo has vuelto a releer, ¡oh amor sin quién!, silencio*
*de estrella que resbala sobre la piel del mundo.*

*Antes de que arda el mar convertido en palabra,*
*dame sólo una herida, una puerta, una muerte*
*donde pueda fundirse tu sombra con la mía*
*mientras el viento borra lentamente sus huellas.*

*Cándido amor de carne de membrillo y colegio*
*que retiñes lo mismo que una copa vacía,*
*vas conmigo y sin verte ya recorre mi cuerpo*
*la reconciliación del agua del bautismo.*

*¿Tendrás tu iniciación en una sala pública*
*de desmedulamientos con sangre en los espejos?,*
*¿serás toro en el circo que en la gloria del día*
*ya en hombros de la arena le abandona su sangre?*

*¿Volarán tus palomas desde el sexo hasta el cielo?*
*Me has llenado las manos de incontables espigas*
*y ahora siento el placer como un desierto triste,*
*y mañana seremos andados y en camino.*

*Cándido amor sin quién, quiero hablar lentamente*
*de la rosa que un día despertó sin aroma,*
*del silencio del remo hundiéndose en el agua,*
*de tu fiebre sin nombre en infancias de almendro.*

*Antes de que los besos crezcan como los árboles*
*muriendo de repente, ¿dónde encontrarte, amor,*
*como un varal de nardos angustiados y ardiendo*
*indispensablemente junto a la fuente viva?*

*Mientras los barcos llevan tu ternura en el ancla*
*yo me acerco al pasado como quien toca un muerto,*
*y grito, grito, grito para sentirme vivo,*
*para sentir la tierra sosteniendo mis plantas,*

*¡ay!, antes de vivir una hora más o un luto*
*más, acércate, hiere, te besaré llorando,*
*el mar tiene mil labios para decir tu nombre*
*¡oh amor sin quién!, amor, y alerta, alerta, alerta.*

II

## EGLOGA DE LA SOLEDAD

A Serafín Pro

*Mi vida no sé en qué se ha sostenido.*
(Garcilaso)

Todo naciendo está: vuelan palomas,
*viento largo, tirante, marinero,*
*alto pinar unánime y ferviente*
*con tiempo y con aromas,*
*archipiélago azul y mensajero*
*donde acaba la tierra de repente*
*y quiere azulear,*
*pues donde acaba el mundo empieza el mar.*
*Alto pinar con aire encristalado*
*entre el ramaje umbrío,*
*¿quién te podrá olvidar si ha contemplado*
*tu pormenor callado*
*de madera viviente junto al río?*

Con paso terrenal, con paso lento,
*la luz busca aposento*
*y al fin se domicilia entre la oscura*
*materia vegetal; camina el viento*
*que el bosque entero liga*
*con su unidad; la hormiga*
*empuja su paciencia y la liviana*
*trabazón de su cuerpo en el camino:*
*su carga es su destino,*
*tiene a su modo una existencia humana.*
*Bajo la piedra plana que consiente*
*darle abrigo y calor,*
*el alacrán de cera transparente*
*vuelve a la vida y siente*
*la conyugal dulzura del amor.*
*El alba va ensanchando su embestida*
*y en su calor de vida*
*se oye un pajarear que el viento moja*
*como si de hoja en hoja*
*quisiera el cielo restañar su herida.*

*Con un son de bautismo y de campana*
*vibra la luz; el aire se engalana;*
*y el sol muestra su infancia sin fatiga*
*loca de vuelo y manantial de espiga:*
*reconsidera el mundo la mañana.*

CON GRAVE DILIGENCIA MISTERIOSA,
*la paloma que sabe*
*más femenina ser que cualquier ave,*
*sobre el árbol se posa*
*sensible al vuelo y azulada en rosa.*
*Su estilo es de mujer que tiene estilo;*
*como un viento en el mar ella en la mano,*
*Venus del aire y mayoral del grano,*
*luna cándida en vilo*
*tranquilo siempre y con razón tranquilo;*
*y allá, junto al rumor de la corriente,*
*sosegando al estío*
*su vibrante primor maritalmente,*
*solas van la presencia y la hermosura,*
*la paloma y el toro en la llanura*
*como un blancor de luna sobre el río.*

CON EL VAHO PALPITANTE QUE SE PIERDE
*sobre la hierba verde,*
*sueña tu último sueño, toro mío;*
*solo estás con la muerte sobre el prado,*
*no hay resplandor en tus pupilas graves*
*y aceleras el trino de las aves*
*soberbio en tu poder desconsolado;*
*solo y la sangre el corazón te puebla*
*como un golpe de mar que el hombre inmola,*
*ágil y diestro en la ribera sola*
*donde tu cuerpo se convierte en niebla;*
*¿qué colmena de amor turba en tu sangre*
*la fuerza destinada al sacrificio?,*
*la juventud herida,*
*la ciega majestad estremecida*
*que en vasta plenitud llama a la muerte;*
*cuando dormida y fuerte*
*tu cabeza se esfuerza*
*por darte vuelo sin ponerte alas,*

*es la tierra el amor donde resbalas*
*al trágico destino de la fuerza;*
*todo está en ti sereno y consagrado*
*para morir ungido,*
*lo verdadero es lo total, tú has sido*
*eterno desposado,*
*ofrenda a Dios y adolescente al prado.*

La casa chica entre los pinos canta
*como una fruta que dorara el heno*
*y el sol camina como un hombre bueno*
*que con sueño en los ojos se levanta;*
*el patio silencioso,*
*el vino que rezuma en su clausura,*
*la sombra y su reposo,*
*la vida y su ternura,*
*aurora boreal de la hermosura;*
*la ropa blanca en el arcón risueño,*
*la alcoba que el membrillo ha sazonado,*
*y Dios que es una llaga en el costado.*
*un dulce bien pequeño,*
*un sueño donde al fin se acaba el sueño.*
Mi vida no sé en qué se ha sostenido,
*cuando pierdo tu amor, pierdo el deseo,*
*no lloro lo perdido,*
*en la copa del pino amanecido*
*tu rostro es lo que toco y lo que veo.*
*La piedra configura*
*calvario y cruz en la mañana sola:*
*su medida eres Tú desde esta ola,*
*su medida eres Tú desde esta altura.*
*Conformidad le brindas a la rosa*
*y al mar le diste asiento,*
*total forma gozosa,*
*dame tu paz en la niñez del viento,*
*tu paz desesperada y misteriosa.*

Las aguas claras de los verdes pinos
*se asombran en las ramas,*
*Señor, ¿cómo me llamas?:*
*la nieve dice un nombre en los caminos.*

*Ya canta cuanto existe*
*y el mar y el aire van siguiendonós*
*mientras la vida subsidiaria y triste*
*se va entreabriendo por amor de Dios.*
*La casa en el ejido,*
*la paloma en el cielo*
*reiterando el temblor que logra el vuelo,*
*y esta agua con sonido,*
*y esta luz que en la sangre se ha encendido;*
*vivir en esperanza y en espera,*
*vivir toda la vida en sólo un día,*
*ya miro y el mirar es alegría,*
*ya late el corazón, late y espera,*
*ya no hay lucha posible, no hay victoria,*
*no hay nada que vencer, dame un asilo*
*de nieve en Tu memoria,*
*que está mi amor en vilo,*
*tranquilo siempre y con razón tranquilo.*

[*Los Prados de Lopera* (1931-1939)]

## III

## MISERICORDIA

*Misericordia quiero y no sacrificio.*
(SAN MATEO, XII.V)

*SEÑOR, SEÑOR,*
*gravitación de horizontes en sereno equilibrio,*
*playa de soledades donde el cielo y el mar fueran estatuas,*
*mansedumbre sin voz, hierba de siempre, sosiego de mis ojos,*
*escúchame:*
*tú sabes que yo nunca he negado el presente*
*y el presente eras tú cuando yo te buscaba*
*por los rincones de mis ojos heridos,*
*por la corriente viva de las aguas empapadas de cielo,*
*y en la nieve,*
*a ti, Señor,*
*amor sin determinaciones,*
*presencia sin instante*
*a ti, Señor, en la nieve absoluta;*
*nunca en el mar*
*porque el mar nos lleva lejos de ti,*
*nos aísla, nos hace dioses sobre la arena de la playa,*
*por su oculto brillar de premura en acopio,*
*por la ciega oración de los sentidos;*
*nunca en el mar*
*donde nacen las olas con los labios cerrados,*
*porque el mar quiebra su línea para no espejar el cielo,*
*y yo te busco, Señor, Dios de misericordia,*
*con los ojos anegados en llanto,*
*sin saber nada, sin desear nada,*
*pero también sin olvidar nada para entregarme a ti.*
*Suprime mi sonrisa, cámbiala por el gozo:*
*esa sobria y precisa alegría que no turba ni ofende,*
*suprime mi sonrisa, Señor, hoy que comienza*
*esa ascensión callada por la fiebre del pasmo;*
*dime, dime, Señor, ¿qué es este gozo mío?,*
*¿por qué sabe a madera mi voz cuando te nombro?,*
*¿por qué un cuerpo de hombre se desdobla en la sombra?;*
*dime tú, luz rendida, advenir sosegado,*

*¿a qué suerte de visión encendida le llamamos amor?,*
*¿no ha llegado la noche donde todo se junta?;*
*cúmplase en mí tu voluntad, Dios mío.*

*HE AQUI QUE FUE EL SILENCIO EL PRIMERO DE TUS [DONES;*
*era el silencio:*
*tierra sin hierba en noche estremecida,*
*después sólo tus ojos entre el ser y la nada;*
*¿qué evidencia de amor movió tu lengua?;*
*era el silencio,*
*toda la tierra en éxtasis como un mar asombrado;*
*fue cántico la vida porque el silencio era*
*sobre el haz de las aguas la unidad de las cosas.*
*Comprended*
*que el silencio es como una oración inmóvil,*
*como el desangrarse de un corazón;*
*oíd, montes, mares, islas:*
*he aquí que el silencio es amor;*
*yo lo pongo a tus plantas y con él la norma,*
*la intención de perseverar en el instante puro;*
*no lloro lo perdido, Señor, nada se pierde.*

*HE AQUI QUE AHORA TENGO UN AMOR ABANDONADO A [SER PURO INSTANTE SUPREMO,*
*un amor cuya sola presencia era ya una oración;*
*fue tránsito en sus ojos la ceguera del agua,*
*y vibraba en su piel*
*el vaho manso y caliente que desprenden los lirios;*
*todo por ti, Señor, pura brisa sin norma,*
*porque el amor es como un gran desierto lleno de tu presencia,*
*cielo postrado, mar sin orillas, alba,*
*su soledad fue abriendo una puerta en el viento;*
*todo por ti, Señor, total forma gozosa*
*vivido, dulce, grave, trasparente y herido:*
*hay que ordenar la espuma y dejar correr el agua;*
*oíd, montes, mares, islas:*
*era el amor,*
*sin nada,*

*el milagro sin límites de su ensimismamiento;*
*yo lo entrego en tus manos de nieve y llanto míos,*
*con él te ofrezco el universo entero;*
*no lloro lo perdido, Señor, nada se pierde.*

*AUN ME BRINDASTE EL DON DEL LLANTO,*
*fue impotencia de ser como tú deseabas,*
*cristiana certidumbre de sentirme incompleto;*
*fue vanidad de perfección, decía:*
Yo no burlaré el dolor;
*y era el llanto, Señor, la oración de la carne,*
*tú tan sólo comprendes esta impureza mía*
*porque nada me ha engañado tanto como mi sinceridad;*
*no lloro lo perdido, Señor, nada se pierde.*

*HE AQUI QUE AUN ME QUEDA EL DOLOR,*
*ese dolor conmovido y callado que tienen los puertos*
*y las manos de los locos;*
*mis oídos y mi lengua olvidan las palabras,*
*gasta el dolor mi cuerpo como un leño encendido,*
*y yo pregunto, yo, hombre tan sin consuelo,*
*nacido de mujer, nacido para siempre,*
*para siempre, Señor, por la iluminación de tu misericordia;*
*yo pregunto: ¿qué es el dolor?*
*Oíd, montes, mares, islas:*
*yo no he de hablar con amargura de mi alma,*
*porque el dolor no es la sombra de tu cuerpo*
*sino tu cuerpo mismo,*
*tu cuerpo de cristal encendido tan claro:*
*el dolor es la llama de tu visitación.*
*Yo lo pongo a tus plantas y con él la soledad*
*donde mi propia carne se desposó conmigo;*
*soledad de la infancia que me hizo pecar tanto,*
*y que hoy vuelvo a sentir*
*como el descendimiento de la cruz donde estuve,*
*como el desprendimiento del peso de su cuerpo para el hombre cru-*
*[cificado.*

*Y HE AQUI QUE ERA LA SOLEDAD MI ULTIMA TENTACION;*
*tú me escuchas, Señor, número tan divino,*
*total forma gozosa, presencia sin instante,*
*tú haces rodar el sol por la pendiente del día*
*y lloras las estrellas que se abren en el cielo,*
*tú que afirmas mis pies en la tierra que pasa,*
*tú que has puesto en la angustia de mis labios de hombre*
*una sola palabra de temblor aterido;*
*todo te lo devuelvo para quedar desnudo*
*y ya, sin voz, ante ti, te pido que no apagues*
*la hora mansa y la paz de mi entrega absoluta;*
*no lloro lo perdido, Señor, nada se pierde.*
*Oíd, montes, mares, islas:*
*gracias, Señor, por esta total nada serena que a mi inquietud le [brindas,*
*sin un temblor,*
*humanamente solo,*
*misericordia pido, Señor, misericordia.*

(1933-1938)

IV

# LA ESTATUA DE SAL

## (1935 - 1939)

### SONETOS DE ABRIL EN HOMENAJE A FERNANDO DE HERRERA

*La primavera ha venido:*
*nadie sabe cómo ha sido.*
(A. MACHADO)

I

### DE COMO VINO ALEGREMENTE LA PRIMAVERA

*CUANDO EL SOL VA A ESTUDIAR VIENE EN MI AYUDA;*
*algo tiene hoy la luz interminable;*
*¡deja que el sol en tu silencio hable,*
*el sol que en primavera se desnuda!*

*Un viento casi escrito, una menuda*
*expectación de vida irreparable*
*y esta visión melódica y probable*
*del aire, al fin, en primavera muda.*

*Todo empieza a vibrar en la distancia,*
*y hay un olor de tierra hacia la infancia,*
*hay tibiezas de miel y establo viejo;*

*ya es nuestro el corazón, la sangre gira,*
*y en el latir del cielo abril se mira*
*igual que una violeta en un espejo.*

2

## LARGA ES LA AUSENCIA

*La despedida es corta,*
*larga es la ausencia.*

(Canción popular)

*TU SOLEDAD, ABRIL, TODO LO LLENA,*
*colma de luz la espuma y la corriente,*
*aurora niña con su sol reciente,*
*toro en golpe de mar como mi pena.*

*La soledad del corazón resuena*
*desierto ya como un reloj viviente,*
*como un reloj que late porque siente*
*la marcha de tu pie sobre la arena.*

*Y así vas caminando sangre adentro,*
*sangre hacia arriba, hacia el primer encuentro,*
*sangre hacia ayer en la memoria mía;*

*¡ay, corazón, donde me pisas tanto!,*
*¡qué soledad sin ti, cierva de llanto!,*
*qué soledad de luz buscando el día.*

3

## COMO LA FLOR DE LA ENCINA

*ABRIL, ABRIL, ABRIL, ¿CUÁNDO TU CIEGA*
*primavera encendida en el deshielo?*
*¿cuándo tu asombro en el azul del cielo*
*y el corazón en su primera siega?*

*Veo tu carne trigueña y andariega*
*llegar a clase y descansar el vuelo,*
*y tu encinar en flor ya es un pañuelo*
*de lenta miel que avanza y nunca llega.*

*Latiendo con tu misma vividura,*
*ya me siento a tu lado estremecido*
*como vive la sal en la ola oscura,*

*ya vivo en ti disuelto y añadido,*
*mi mar del Sur, mi viento entristecido,*
*mi nunca fiel anolada y no segura.*

## 4

## OLA EN CALMA ES TU CUERPO

*Yo siempre culparé los ojos míos.*
(FERNANDO DE HERRERA)

*ALBOS SENOS EN PUBERES JARDINES;*
*se abre una puerta, el aire se apresura,*
*y brillan de la noche en la ola oscura*
*tus muslos como saltan los delfines;*

*tus ojos dan al mundo sus confines,*
*juega el mar a la comba en tu cintura,*
*y la miel se convierte en atadura,*
*y en tu mano se encienden los jazmines,*

*y el sol nace en tu cuerpo, y se oye el canto*
*del amor como un puente entre dos ríos,*
*¡tan humano el milagro!, dulces bríos,*

*dulce sueño de ti que acaba en llanto,*
*porque Cuba eres tú me dueles tanto:*
yo siempre culparé los ojos míos.

## 5

## EL TIEMPO ES SOLO UN DIA

*Recuerdo que tu primera infidelidad fue en Portugal.*

*¿NO ERAS MI GOZO TU?: YA ESTA VENCIDA*
*mi soledad de incienso en el acanto,*
*la soledad donde te sueño tanto*
*que comienza el mirar a hacerse herida.*

*¿No era eterno el amor?: ya está perdida*
*la guirnalda de nieve del encanto;*
*silencio tiene el mar y vuelve al llanto,*
*silencio el corazón y no te olvida.*

*¿VIVIR no era mirar?: fue una cadena*
*de miel hacia otro labio, una dulzura*
*de sol hacia otra tarde, una ternura*

*de principiante luz hacia otra arena;*
*soledad de varón henchida y plena,*
*¿no es más alta tu voz, no es más oscura?*

## 6

## LA PENDIENTE

*YA EL SUEÑO HACIA LA MUERTE SE HA INCLINADO;*
*dame tu mano, Abril, sólo te pido*
*que quede la esperanza en lo que ha sido*
*y el trigo limpio en su sazón cortado.*

*No sé si tengo sed y he despertado*
*en la aceña del agua del olvido;*
*no sé, dímelo tú, si me he sentido*
*por mis propias palabras engañado;*

*no sé, dímelo tú, si en tu aspereza*
*no hay siempre un ademán de despedida*
*y hay un viejo mendigo puesto en cola;*

*la intensidad mantiene su pobreza,*
*su harapo de soñar, su desvalida*
*pasión por ti que permaneces sola.*

## 7

## ULTIMO ENCUENTRO

*¡LOS CABALLOS, ABRIL!*
*Vasto y callado*
*sin levantar espuma en la ribera,*
*vino el dolor en franca primavera,*
*vino el dolor que tanto había esperado;*

*vino el dolor y cuando estuvo al lado*
*el corazón mantuvo su ceguera;*
*quedé allí, frente al mar, la tarde entera,*
*viendo en la playa el cielo abandonado;*

*vi el agua, el agua, ¡el agua!, que crecía*
*hasta estar en sí misma frente a frente*
*llenando el mar con su dolor abierto,*

*ella llenaba el mar y en ella ardía*
*la luz que vuelve a Dios, la luz poniente,*
*¡oh hermosura del mar al descubierto!*

## 8

## LA CENIZA DESPUES

*En el Camino Nuevo de Santander.*

*POR TI DESDE LA NIEVE FLORECIENTE*
*he venido hasta el mar donde he encontrado*
*casi entera la muerte: se ha cansado*
*la mar, entre nosotros, de repente;*

*la carne tiene certidumbre y siente*
*memoria de jardín abandonado,*
*memoria de jardín viéndote al lado,*
*viendo morir a un niño en una fuente.*

*Los labios ateridos y entreabiertos*
*por el silencio están, y el mar eterno*
*con su agua de ceniza duradera;*

*y los ojos que entierran a sus muertos*
*sin poderte olvidar, como en invierno*
*aún mantiene el jardín su primavera.*

9

## EL POZO CIEGO

*BIEN SE QUE LA TRISTEZA NO ES CRISTIANA,*
*que ayer siempre es domingo y que te has ido;*
*ahora debo reunir cuanto he perdido,*
*nieve niña eras tú, nieve temprana*

*jugando con el sol de la mañana,*
*nieve, Señor, y por la nieve herido*
*vuelve a sentir mi sangre su latido,*
*su pozo ciego de esperanza humana.*

*¿No era la voz del trigo mi locura?*
*ya estoy solo, Señor, y ahora quisiera*
*ser de nieve también y amanecerte;*

*hombre de llanto y de tiniebla oscura*
*que espera su deshielo en primavera*
*y esta locura exacta de la muerte.*

V

# POEMA DEL APRENDIZ Y EL DISCIPULO (1935 - 1938)

## ROMANCES DE ABRIL EN HOMENAJE A GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

*Serrana de la Almudena*
*¿cómo siendo tu hermosura*
*de nieve tan blanca y pura,*
*tienes la color morena?*

(LOPE DE VEGA)

I

### VIVIR ES SEGUIRTE VIENDO

*La lámpara del cuerpo es el ojo,*
*así que si tu ojo fuere sincero*
*todo tu cuerpo será luminoso.*

(SAN MATEO, VI, 22)

VERTE QUE VISIÓN TAN CLARA,
*vivir es seguirte viendo,*
*¡para morir no me sirven*
*los ojos con que te veo!*

*no sé si puedo seguirlos,*
*no sé si seguirlos puedo,*
*pero me llevan, me empujan,*
*me arrastran hacia tu encuentro.*

*Mientras estoy a tu lado*
*te vivo más que te siento;*
*no sé mirarte, no sé*
*mirar quedándome ciego.*

*Todas las cosas del mundo*
*te dan reconocimiento:*
*tuya es el agua que tiene*
*tu tembloroso espejeo,*

*tuya es la tierra que piso,*
*tuya es la vida que tengo,*
*tuyo el corazón que vive*
*con sol después del encuentro.*

*Si vives siento tu paso*
*caminar sobre mi cuerpo;*
*si faltas puede la luna*
*equivocarse de cielo;*

*si vienes todos los astros*
*se apagaran un momento*
*y en la noche limpia y clara*
*tu cuerpo se irá encendiendo:*

*éste es el pie que tenía*
*son de granizo en el suelo,*
*éste es el cuerpo tan niño*
*que estaba aprendiendo a serlo,*

*éste es el pecho que miro*
*sin querer, y el alabeo*
*de la miel que gateaba*
*para bajar por tu cuello,*

*quiero aprender a mirar*
*tu cuerpo casi sin verlo;*
*no tengo prisa en los ojos:*
*vivir es seguirte viendo;*

*no tengo prisa, tú eres*
*claustro donde me destierro,*
*núbil paciencia de playa,*
*tranquilísimo desierto,*

*¡verte para amarlo todo*
*porque si el ojo es sincero*
*se irá haciendo luminoso*
*al contemplarte mi cuerpo!*

* * *

VERTE, ¡QUÉ VISIÓN TAN CLARA!,
*vivir es seguirte viendo*
*como sólo ve la luz*
*el ciego de nacimiento.*

*Caminas junto a mi lado,*
*y un viento alegre y marcero*
*para cegarme de ti*
*me envuelve, me está envolviendo.*

*La tierra siente tus pasos*
*tal vez como yo los siento,*
*la tierra que tú pisares*
*quiero que cubra mi cuerpo.*

*¡Verte, Abril, verte tan sólo,*
*y el trigal limpio y moreno*
*tendrá su candelería*
*encendida bajo el cielo!*

*hojas de plata cantora*
*tendrá el álamo en invierno*
*y tintinearán mis ojos*
*levemente con su tiemblo.*

*No hay sol, no hay luna, no hay*
*nada sino este silencio*
*de estar viviendo a tu lado*
*como aprendiendo a ser ciego.*

*Viéndote, ¡todo es tan claro!*
*viéndote todo es tan cierto*
*que el latido de mi sangre*
*siente en ti su alumbramiento.*

*Ya en la vida y en la muerte*
*Abril, solamente quiero*
*vivir junto a ti, vivir,*
*vivir y verte viviendo,*

*cuando terminan las clases*
*y dan las doce en el cielo*
*cuya luz va rodeándote*
*de un resplandor velazqueño,*

*allí, junto al ventanal,*
*volviendo a sentir el vuelco*
*del corazón que se queda*
*mirándote tan pequeño,*

*allí donde todo puede*
*morir y nacer de nuevo,*
*no sé si pueden seguirte*
*mis ojos cuando te veo,*

*no me sostienen, no sé*
*casi sostenerme en ellos,*
*pero me llevan, me empujan*
*hacia ti, yo no los llevo,*

*me arrastran, yo no los sigo;*
*no sé cerrarlos, no puedo*
*cerrarlos, no sé vivirlos:*
vivir es seguirte viendo.

2

TÚ QUE NUNCA HAS VISTO EL MAR,
*¿cuántos peces de agua dulce*
*en las venas no tendrás?*

3

## LA FERIA DE LOS PAJAROS

SENTÍ QUE SE DESGAJABA
*tu corazón lentamente*
*como la rama que al peso*
*de la nevada se vence,*

*y vi un instante en tus ojos*
*aquella locura alegre*
*de los pájaros que viven*
*su feria sobre la nieve.*

4

## CANCION DE RUEDA CON UNA VOZ QUE CANTA Y OTRA QUE CALLA

SI MIRA CON LA SONRISA,
*si calla con la mirada,*
*si dice:* —Casi he cegado
de tanto esperar;
*hablaba*
*tan claro que yo entendía*
*más su voz que sus palabras.*

—Siento despierta la sangre
como una lluvia cercana,
como una lluvia que borra
los límites de mi alma.

*La quise hablar y no pude,*
*la tarde se paseaba*
*primero azul, casi niña,*
*después violeta y casada,*
*después...*

—A veces los ojos
miran tendiendo las alas,
vuelan mirando las cosas
quietas, me acerco a mirarlas
y entre su quietud me pierdo
como en un bosque.

*Y hablaba*
*para no mirar; reía*
*para no callar, sonámbula,*
*con luz abriéndole el sueño,*
*¡corazón de luna clara*
*que estás mirando y mirando*
*las cosas sin alumbrarlas!*

*La quise hablar y no pude,*
*tenía la boca cansada*
*y un poco estúpida, hablando*
*del amor sin escucharla.*

## 5

Y NO LLEGABA LA PENA,
*la estuve esperando tanto*
*para perderme y perderla.*

## 6

## CONTIGO

(Maternidad sucesiva)

NO HAY NOCHE, NO HAY LUNA, NO
*hay sol cuando estoy contigo,*
*tiemblo de quererte tanto,*
*tiemblo de sentirme vivo.*

*tiemblo de saber que un día*
*la espuma se lleva al río,*
*y en el corazón del hombre*
*se lleva al tiempo el olvido.*

*No hay luz, no hay jardín, no hay*
*noche de otoño contigo,*
*¡quisiera que se acortara*
*el tiempo cuando te miro!*

*contigo para perderme,*
*para salvarme contigo,*
*contigo, Abril, para siempre*
*por los siglos de los siglos.*

* * *

*Tiemblo de verme en tus ojos*
*sin comprender el bautismo,*
*contigo, Abril, primavera,*
*el nombre nace contigo,*

*y el ser también en el seno*
*de tu vientre estremecido,*
*nieve niña y madre virgen*
*de mi tiempo y mi destino;*

*por ti se agrupa el rebaño,*
*por ti se doblan los trigos,*
*por ti los álamos tiemblan*
*y el mar se levanta en vilo*

*como los pueblos que llevas*
*en la mirada perdidos*
*para siempre, como el tiempo*
*que vuelve a nacer contigo,*

*contigo para salvarme,*
*para perderme contigo*
*como el beso que no sabe*
*sobre qué boca ha nacido.*

*¡No puedo verte, no puedo*
*verte cuando estoy contigo!*
*¡no sé mirarte, no sé*
*mirarte, pero te sigo!*

*tuyo seré madreselva,*
*madre viento y madre río,*
*isla de ti solamente*
*mi nacimiento continuo,*

*que estoy con dolor queriendo*
*lo que muero y lo que vivo,*
*lo que vivo y lo que muero*
*de tenerlo sin vivirlo.*

* * *

YA EL TIEMPO ES SÓLO EL ESPEJO
*donde te sueño lo mismo*
*que los chopos en invierno*
*sueñan su verdor florido.*

*No sé tu rostro, no puedo*
*saberlo, no lo he aprendido;*
*sin verte, casi sin verte*
*te estoy mirando, te miro.*

*No sé recordar, no puedo*
*recordar, si estoy contigo,*
*mas sigo viendo en tus ojos*
*el mundo entero y reunido:*

*los sueños que eran tan cortos,*
*los labios que fueron niños,*
*las manos que se quemaban*
*con el perfume del mirto,*

*la juventud que no sé*
*si he tenido o he perdido,*
*la vejez que acaso tenga,*
*que acaso tenga contigo,*

*todo renaciendo está,*
*y a Dios temblando le pido,*
*si cuanto vieron mis ojos*
*a través de ti lo han visto,*

*¡que nunca cese esta hora*
*que me ha cambiado de sitio*
*la sangre para que tenga*
*en ti su nacer continuo!*

*La voz que quiso ser nieve,*
*la nieve que, al fin, fue río,*
*el don de ver y la pura*
*ensoñación de haber visto,*

*el corazón donde a veces*
*canta un pájaro y sentimos*
*que se alegra la espesura*
*de la sangre con su trino,*

*y el tránsito de la carne*
*que aún recuerda el paraíso,*
*que aún recuerda que fue virgen*
*cuando se encuentra contigo,*

*todo volviendo a nacer,*
*todo naciendo del mismo*
*amor y del mismo asombro*
*que hace del mirar un rito,*

*así, tu mano en mi mano,*
*tu corazón junto al mío,*
*sosiégame, ten mis ojos*
*quietos, para siempre fijos;*

*sosiégame, ten mi vida*
*pendiente del gozo mismo*
*de estar muriendo y naciendo*
*junto, desierto, contigo.*

## 7

ESA SONRISA QUE TIENES,
*mi vida,*
*esa sonrisa que tienes,*
*yo te la castigaría.*

## 8

## SIGUE LA LUCHA CON EL ANGEL

¡YA NO MÁS!
*pero era un ángel*
*tan concienzudo, su vuelo*
*dejaba en mis ojos un*
*levísimo parpadeo.*

¡En tierra, que el mar no deja
cuerpo que abrazar!

*Recuerdo*
*que en un templo de ceniza*
*luchamos sin conocernos,*

*luchamos y nunca pude*
*ni vencerme ni vencerlo;*
*hoy entre sus manos lleva*
*mi corazón a su entierro;*

*no encuentra sitio, no sabe*
*dónde enterrarlo, y aún puedo*
*seguir sufriendo en la tierra*
*mientras él vuela en el cielo.*

## 9

POR NO LEVANTAR UN POCO
*el telón, junto a tu lado,*
*he ido quedándome solo.*

## 10

## CONTEMPLACION DEL RECUERDO

A JOSÉ ROMERO ESCASSI

*Vacaciones sin ti.*

VERTE ES SABER TU DESTINO;
*¿volviste, Abril?; cerca o lejos*
*todas las cosas que tuve*
*descansan en tu silencio.*

*El mundo entero y reunido*
*se quedó contigo y pienso*
*si habrá una vida distinta*
*del desvivir del recuerdo.*

*Durante noventa días*
*no volveremos a vernos*
*y mis ojos, poco a poco,*
*irán quedándose ciegos.*

*Nunca se acaba el verano*
*lento, lento, lento, lento,*
*¡y estoy tan solo, tan solo*
*como un aprendiz de muerto!*

*¿Volviste, Abril? Son tus ojos*
*presentes y duraderos,*
*me miran, me están llamando;*
*me llaman, me están doliendo.*

*Mientras la luz hace el mundo*
*y el ser va inventando el tiempo*
*que nos tiene entre sus brazos*
*siendo a la vez y no siendo,*

*vuelvo a encontrar tu sonrisa,*
*tu mirada y tu silencio,*
*¿volviste?, ¿dime?, ya canta*
*la primavera en el huerto:*

Para morir no me sirven
los ojos con que te veo,
para verte no me bastan:
para recordar los tengo.

* * *

UN OLOR DE ADELFA JOVEN,
*de mirto y de limonero,*
*va juntando, ¡no sé dónde!*
*lo que tengo y lo que sueño.*

*Esta es la sierra con nieve*
*que estaba aprendiendo a serlo;*
*éstas tus manos, las manos*
*que al verlas me parecieron*

*niñas y solas y andando*
*como al encuentro de un ciego,*
*y éste es el mirar que a veces*
*contestaba atardeciendo.*

*Pon la cruz sobre tu risa,*
*pon la cruz sobre tu pecho,*

*pon la cruz sobre tus labios,*
*estás tan lejos, tan lejos*

*que ya la vida es inútil*
*para vivir; queda el viento,*
*se va llevando las huellas*
*de tu paso en el desierto*

*del corazón, y hasta Octubre*
*no volverá el alba al cielo*
*con la viviente alegría*
*de ser luz y de saberlo.*

* * *

¿VOLVISTE, ABRIL? A TU LADO
*estoy mirando y creyendo*
*y he visto pasar tu vida*
*entera como en un sueño:*

*así eras niña, tenías*
*los ojos yendo al colegio,*
*yo los llevé de la mano*
*sin verlos, casi sin verlos,*

*y así, y en clase, te he visto*
*tan inclinada escribiendo*
*que te mojabas de tinta*
*la cara con el cuaderno,*

*y así serás algún día,*
*así serás cuando el tiempo*
*se vaya abriendo en tu carne*
*como una grieta en el hielo.*

*No sé si escucho tu risa,*
*quizá es el viento, es el viento*
*quien escribe en mi memoria*
*su alegre cascabeleo;*

*no sé si la sed fue el agua...*
*¿dime?, no sé, no sabemos...*
*pero haciéndose costumbre*
*tengo la sangre y recuerdo*

*que tú has mirado mis ojos,*
*sin verlos, casi sin verlos,*
*sin vida, casi sin vida,*
*sueño arriba y carne adentro.*

* * *

AMOR, AMOR, PLAYA ABIERTA
*donde se deshace el tiempo,*
*con la esperanza, soñado;*
*con la costumbre, desierto.*

*Ya caen las primeras hojas*
*empujadas por el viento,*
*y sé que late mi sangre*
*porque aún me sigue doliendo.*

*Esta es tu boca y tu frente,*
*tu mirada y tu silencio,*
*tu piel y tu morenía*
*arañándome por dentro,*

*¿pero eres tú, o es el paso*
*de la memoria cubriendo*
*de yerba el cauce que un día*
*tuvo espuma y movimiento?*

*No sé si la vida entera*
*se sostiene porque pienso*
*que en la apertura de curso*
*volveré a verte de nuevo;*

*no sé nada, nada, nada*
*más que alumbrar este sueño*
*en el cual vivo los días*
*tan sólo porque los cuento;*

*las horas que pasan muertas*
*me están contigo reuniendo*
*para vivirlas mañana*
*sangre arriba y sueño adentro,*

*sueño de vida que duele*
*sin ti, medida del tiempo,*
*sin ti, límite del hombre*
*y universidad del cielo.*

11

SI ME QUIERES TANTO,
*¿por qué no olvidas tu nombre*
*cuando sientes que te llamo?*

12

## LA BOCA CON LLUVIA

TODA ENTERA SONREÍA
*con una sonrisa obscura,*
*toda ofrecida y entera*
*como la cruz en la tumba.*
*La sonrisa es la marea*
*del corazón y su altura*
*se va sumiendo en el labio*
*como en la playa la espuma.*
*Ya no recuerdo tus ojos,*
*y no puedo olvidar nunca*
*la luz en las tristes alas*
*de aquella sonrisa muda,*
*con el vuelo entrecortado*
*de una paloma en la lluvia.*

13

CONTIGO APRENDÍ UNA COSA
*más bien triste,*
*me olvidaste sin saberlo,*
*y sin saberlo te quise.*

14

## EL ANGEL DE LOS LUGARES DEL AMOR

TUVO LEYENDA NO HISTORIA,
*fue verdadero y no cierto,*
*¡no pudo morir, no pudo*
*ser humo al toque del viento!*

*Donde el amor ha vivido*
*¿podrá no sentirse el vuelo*
*de su palabra en el aire,*
*de su llanto en el silencio?*

*Ciudad universitaria*
*que estuve en tus ojos viendo,*
*y tú has de ver, si Dios quiere,*
*en otros ojos, y luego*

*todos sentirán al verla*
*un amor de nacimiento*
*que irá subiendo a sus labios,*
*y te amarán sin saberlo;*

*sin saberlo te amarán*
*porque hay siempre un ángel ciego*
*repartiendo lo que aún queda*
*de nuestro amor en el viento.*

15

LOLA,
*la pena fue tan amarga*
*más que por pena por sola.*

16

## TRAS DE UNA SOMBRA

*La cita tardía.*

CUANDO LA TARDE SE ACABA
*Dios sabe si para siempre*

*porque el tiempo es la agonía*
*del que vive y del que muere,*

*cuando se queman las alas*
*del arrayán en la fuente,*
*y el musgo nace en el río,*
*viniste a Granada a verme.*

*Desguarnecida te encuentras,*
*Ciudad de la Buena Muerte,*
*sintiendo la correría*
*del agua que nunca duerme,*

*y en tu silencio se unen,*
*triste y casi humanamente,*
*la luz que del cielo vino*
*y el resplandor de la nieve.*

*Patio y hiedra, cielo y muro,*
*senda y ribazo que ofrece*
*un quieto esplendor dorado*
*de sol en la juncia verde.*

*Las hojas cantan y cantan:*
Viniste a Granada a verme,
viniste cuando mis ojos
ya no pueden sostenerte.

* * *

YA ES TARDE Y EN EL JARDÍN
*hay un resplandor que tiene*
*su descanso en la violencia*
*dulcísima de la muerte.*

*Tronco arriba van las rosas*
*subiendo por los cipreses*
*y el corazón en el pecho*
*se me para de repente.*

*Dentro del estanque, el agua*
*poco a poco se oscurece,*
mañana será este día
mi costumbre ante la muerte.

*Ya es tarde; la luz descansa;*
*el cielo y la tierra huelen*
*a ti y a nunca; te has ido*
*de mí sucesivamente*

*año tras año, y ahora*
*—lo que pasa nunca vuelve—*
*ya es tarde para encontrarte*
*cuando el sol se desvanece.*

* * *

HAY LUNA Y SOL EN EL CIELO,
*y cuando las sombras vienen,*
*la ramazón del naranjo*
*se puebla incesantemente*

*con los pájaros que buscan*
*verde gracia y tibio albergue;*
*los dondiegos sienten frío,*
*la yerbaluisa se enciende.*

¡Tanto soñar que vendrías!
*ya has venido y nadie advierte*
*que estoy contigo y a solas*
*Dios sabe si para siempre.*

*Las aguas cantan y cantan:*
Viniste a Granada a verme,
viniste cuando mis ojos
ya no pueden sostenerte.

*Jardín del Generalife,*
*jardín con muertos que crecen,*
*y doblan como campanas*
*y brillan como laureles,*

¡No quise verla, no quise
verla!
*contra tus paredes*
*bate el aire y muere un sueño*
*que ya ha muerto varias veces;*

*jardín del Generalife*
*donde tus huellas se pierden*
*bajo un cielo que ya nunca*
*tendrá el silencio que hoy tiene,*

*¡jardín del Generalife!*
*deja que el viento se lleve*
*este recuerdo que tengo,*
*este recuerdo que vuelve;*

*este recuerdo que nunca*
*tendrá quien me lo recuerde:*
mañana será este día
mi costumbre ante la muerte.

* * *

SOMBRA DE MIRADA OSCURA
*bajo el amor que la enciende*
*como la luz dora el agua*
*misericordiosamente;*

*sombra de sol en el río*
*tan quieta cuando él se mueve,*
*sombra en el agua que pasa*
*misericordiosamente;*

*sombra del ala en el viento,*
*de ayer que vuelve y no vuelve,*
*de ayer que se va acabando*
*misericordiosamente;*

*sombra de sueño que un día*
*fuiste mi vida y mi muerte;*
*adiós, la noche ha caído*
*misericordiosamente.*

# LA IMAGINACION CONFIGURANTE

## (Ensayo sobre *Las soledades,* de don Luis de Góngora)

POR

LUIS ROSALES

### I. Una nueva corriente en la poesía española del Siglo de Oro

*En la corte del emperador, y en el año de gracia de 1526, se celebró la conversación de Boscán con el embajador de Venecia, Andrea Navagero, que tan honda influencia tuvo en nuestras letras. El hecho es sorprendente y debería ser aleccionador para los casticistas que nunca faltan entre nosotros* (1). *Su extraordinario alcance fue subrayado en nuestros días por Dámaso Alonso: «En 1526, estando la corte en Granada, había encontrado Navagero a Boscán: Boscán nos refiere que Navagero le dijo: por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovar usados en Italia. Y no sólo se lo dijo así, livianamente, más aún le rogó que lo hiciese. Partióse Boscán para su casa y comenzó a tentar este género de verso. No hay tal caso en la historia de la literatura del mundo en que tan nítidamente se deslinden dos épocas. Ese día indeterminado del año 1526, reinando la Majestad Cesárea de Carlos V, nació la nueva poesía española, la poesía española de la cual la de 1961 es sólo la natural y directa continuación»* (2).

*La importancia y la duración de esta influencia son desconcertantes. Nos plantean numerosos problemas que por ahora vamos a resumir en el siguiente: ¿cómo es posible que el mero uso de las trovas italianas aconsejado por Navagero a Boscán haya dado lugar, según dice Dámaso Alonso con indudable acierto, al nacimiento de la nueva poesía española, que comprende desde el Siglo de Oro a nuestros días?*

*Para aceptar que un cambio de carácter técnico pueda tener tan insólita repercusión, será preciso estar de acuerdo en que el cambio de la forma poética implica, necesariamente, un cambio de sensibilidad.*

(1) En todas partes hay casticistas. Una forma especial del casticismo americano se llama indigenismo.

(2) Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles.* Ed. Gredos, Madrid, 1962, páginas 30-31.

*Ambos aspectos son inseparables. La técnica no es arbitraria. Depende siempre de la intuición artística, se supedita a ella, igual que la intuición depende siempre de ese sistema de valoraciones que constituye el mundo poético y está regido por la sensibilidad de cada tiempo. Los elementos constituyentes de un poema no pueden contradecirse, ni obedecer a orientaciones diferentes, sin menoscabo y manquedad del logro artístico, pues un poema es, antes que nada, un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo modifica en su totalidad. Aunque no suele ser tenido en cuenta, creo que puede afirmarse que en el proceso de la creación poética cuando cambia una parte cambia el todo, es decir, que en el poema no hay, en definitiva, sino cambios estructurales* (3). *Esta es la ley del proceso creador. No la olvidemos. Un poema es, ante todo, un organismo vivo, y «un organismo puede ser destruido, pero no puede dividirse en sus partes naturales»* (4). *La poesía italiana, cuyos modelos trasplantó Garcilaso, tenía una larga historia técnica indisolublemente adscrita a ella. Técnica, espíritu y sensibilidad no pueden separarse. Siempre obedecen a una misma orientación artística. Sobre la frágil estructura del verso endecasílabo se venía sosteniendo buena parte del humanismo renacentista. Así, pues, nada más ingenuo que explicar el sentido de las innovaciones introducidas por Boscán, como la afirmación tradicional de que equivalían a verter vino viejo en odres nuevos. Esto es hablar sin decir nada, pues en rigor, cuando cambian sus elementos cambia el poema, y se modifica el sistema total de relaciones que lo constituye. Todo elemento significante tiene valor expresivo, y la utilización de los metros italianos comportaba necesariamente la aceptación de una nueva actitud frente al arte, de una nueva sensibilidad y de un nuevo sistema de ideas y de actitudes vitales.*

*De esta adscripción inevitable de la cultura renacentista a las formas poéticas, creo conveniente subrayar un fenómeno al que vengo llamando* el espíritu de las formas (5), *cuyo análisis va a darnos una comprensión más profunda del hecho de que la adaptación de la métrica italiana supusiese una completa renovación de la sensibilidad.*

---

(3) Naturalmente este fenómeno sólo puede observarse en los poemas bien logrados y es una de las demostraciones más evidentes y sencillas que nos prueban tanto la buena construcción del poema, como su misma autenticidad poética.

(4) Karl Vossler: *Positivismo e idealismo en lingüística.* Ed. Poblet. Buenos Aires, p. 17.

(5) Luis Rosales: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.* Ed. Cultura Hispánica. Madrid, pp. 55 y ss.

## II. Del espíritu de las formas

*Apuntemos sumariamente algunas de sus principales manifestaciones, tratando de ponerlas en relación con el estilo culterano.*

*La primera es la distinta capacidad que tienen cada forma métrica y cada forma estrófica para expresar temas poéticos diversos y actitudes del ánimo distintas. Para su utilización en el teatro, Lope de Vega intuyó y expresó claramente esta aptitud o capacidad:*

> Acomode los versos con prudencia
> a los sujetos de que va tratando:
> las décimas son buenas para quejas,
> el soneto está bien en los que aguardan,
> las relaciones piden los romances
> aunque en octavas lucen en extremo;
> son los tercetos para cosas graves
> y para las de amor, las redondillas (6).

*El tema condiciona la expresión, y cada uno de los distintos metros es más afín con un campo temático determinado, por lo cual a nadie se le ocurriría describir la batalla de Lepanto en ovillejos. El verso heroico —como es sabido, durante el siglo XVII solía llamarse heroico al verso endecasílabo—* (7), *se prestaba eficacísimamente para describir un cierto tipo de vivencias que yo me atrevería a llamar de «situación emocional retórica». Hay temas poéticos que son grandilocuentes por su propia naturaleza. A ellos se ajustan estas vivencias, en las cuales la emoción se sustituye por el énfasis, y el énfasis se manifiesta por el verso y a veces por el metro. Entre lo heroico, lo enfático y el poema en verso endecasílabo —verso de arte mayor en el barroco— había una extraña vecindad que hoy nos cuesta trabajo comprender. En los versos citados, Lope de Vega se ha referido explícitamente a esta curiosa relación:*

> son los tercetos para cosas graves

*El caso es que ya hacia el final del siglo XVII el endecasílabo se convierte en un verso de panteón y mausoleo. Era la última consecuencia de un largo proceso histórico. Tenía que ser así. En el barroco la degradación estilística de lo heroico era el énfasis, y el énfa-*

---

(6) Es extraordinario el acierto de esos versillos que parecen caídos de la mano, ¡qué maravilla de Lope!, y entrañan una teoría estética agudísima y original a la que desearíamos prestarle algún día la atención que merece. Los versos, como es sabido, pertenecen al *Arte nuevo de hacer comedias*. V. *Obras no dramáticas de Lope de Vega*. BAE, p. 232.

(7) Luis Rosales: *Ob. cit.*, p. 62.

*sis estaba vinculado, de una parte, con el verso de arte mayor, es decir, con el endecasílabo o con los versos de mayor número de sílabas, y de otra parte, con aquellos movimientos del ánimo que llamé anteriormente de «situación emocional retórica», cuyos mejores ejemplos temáticos, reiterativos y cansinos son la Virtud en la canción moral, la Resignación en la canción fúnebre y la Fama (o su correlativo: la Adulación) en el poema panegírico* (8).

*La segunda de estas manifestaciones que aquí y ahora nos interesa destacar es el sentido que cada forma métrica va adquiriendo con el paso del tiempo. La canción italiana, el soneto, el romance, la redondilla, tienen su propia historia, y en esta historia justamente adquieren su sentido. Diríase, y es cierto, que la Historia les imprime carácter, y cada una de ellas se va cargando poco a poco de un contenido histórico-cultural que empieza siendo diferente y acaba siendo característico. Pongamos un ejemplo. Entre los metros italianos incorporados en el Renacimiento a nuestra poesía, existe uno, de uso infrecuente, que Góngora va a incorporar y sobre todo va a transformar: se trata de la silva. Nadie la había utilizado en España dándole un contenido épico-narrativo; sólo la vemos utilizada, y esto muy parcamente, en el madrigal amoroso, es decir, en poemas de pequeña extensión y de carácter lírico. En rigor, la elección de esta forma métrica para componer un poema narrativo tan extenso como* Las Soledades *fue una absoluta novedad, pero además uno de los mayores aciertos técnicos gongorinos.*

*La silva es una composición de versos endecasílabos y heptasílabos, rimados en consonante y combinados según arbitrio del poeta, sin división estrófica; es una forma métrica singular, dilatada y continua, que no coagula nunca la imaginación del poeta; antes, por el contrario, va ciñéndose a ella para servirla eficazmente y dar a su expresión la amplitud que precise. Se encoge o se dilata a nuestro antojo, para desarrollar un tema, un retrato, un paisaje o una figura de dicción. No se constriñe ni nos constriñe; es una forma poética en libertad. Pues bien, a causa de ello era este metro consustancial al nuevo género poético descubierto por Góngora en* Las Soledades. *Sólo desde la perspectiva de nuestros días, valorada por las constantes aportaciones críticas al estudio de este escritor* (9), *se puede comprender hasta qué punto era precisa la silva para dar a la imaginación*

---

(8) Me refiero a los poemas adormecidos y adulatorios que se hacen en el barroco a imitación del Panegírico al duque de Lerma, de don Luis de Góngora, y llegan a constituir un prototipo.

(9) Góngora es uno de los escasos poetas españoles bien estudiados. Agradezcámoslo a que pusiera la pluma en él Dámaso Alonso.

*de Góngora, a la ilimitada e increíble imaginación poética de Góngora, su forma necesaria y connatural. No habría cabido en otro cauce. Era su forma propia.*

*Veamos cómo se ha producido esta adecuación. La silva es una forma métrica infrecuente, errática y prolija. No escribo estos adjetivos de modo fortuito y provisional, por lo cual vamos a ver ahora, paso a paso, de qué manera han coadyuvado todos y cada uno de ellos para dar a la imaginación poética del autor de* Las Soledades, *su forma necesaria y connatural.*

*Por su carácter* infrecuente *y casi insólito en nuestras letras, la silva carecía de modelos. No estaba desgastada por el uso y equivalía a una novedad. A causa de ello fue elegida por el poeta. No nos extrañe, no nos puede extrañar: novedad y rareza son condiciones características de su estilo. Pero además de su valor de novedad, la silva trajo a* Las Soledades *otras aportaciones que también dependían de su carácter infrecuente. La silva no estaba cristalizada y prefijada por su historia —no tenía historia— como las restantes formas métricas italianas o castellanas* (10), *y fue don Luis de Góngora quien la formalizó, es decir, quien convirtió lo que en la silva no eran más que virtualidades, en un sistema de expresión definido y preciso. Desde luego se adaptaba a las condiciones de su estilo: vastedad de invención, brillantez y secuencia descriptivas, análisis riguroso, pormenorizado y exhaustivo, por lo cual sólo don Luis de Góngora podía lograr con esta forma métrica el resultado técnico que logró. Tal es la razón de que al lector moderno le parezca la silva la forma propia, la forma indispensable del poema gongorino. Pero nada importante se logra sin esfuerzo, y este esfuerzo continuo del poeta se nota siempre en* Las Soledades. *No hay nada en ellas improvisado ni concedido a la facilidad, aun en su mismo arranque: la elección de su forma. Tuvo el poeta que comenzar por recrearla, dando a la silva una eficacia descriptiva y una amplitud que nunca tuvo en sus escasas utilizaciones anteriores. De esta lucha proviene, en cierto modo, el prosaísmo de* Las Soledades, *sus momentos de oscuridad y decaimiento, en los cuales el estilo parece extenuado y, sin embargo, sigue siendo eficaz. La eficacia es la condición gongorina por excelencia. Una eficacia cuyo acierto descansa más en la fuerza de persuasión de las palabras que en su fuerza de sugestión. Ahora bien, la eficacia implica siempre la solución de una dificultad, y esta dificultad es evidente en* Las

---

(10) El soneto, el terceto encadenado, la canción petrarquista en sus múltiples formas, la sextina, la octava real, etc., todas tenían ya en nuestra patria una larga historia por la utilización que hicieron de ellas las dos primeras generaciones de poetas petrarquistas.

Soledades. *Lucha Góngora con la expresión poética, pero lucha también con el metro elegido, y en su lucha con ambos se define su estilo. Salió, generalmente, victorioso, pero la lucha ha quedado allí; es más: podemos verla, la estamos viendo escrita todavía.*

*Pasemos el segundo adjetivo. Por su carácter* errático, *capaz de las sinuosidades y los despliegues más imprevistos, la silva tenía un andar torcido, como el río que se pliega a las necesidades del terreno, con meandros que dan forma a su cauce y facilitan su corriente* (11). *Por su carácter errático, la silva era una composición que se plegaba con eficacia a los incisos del discurso y a la complicadísima división en planos propia del mundo gongorino. Pongamos un ejemplo:*

Recordó al Sol, no, de su espuma cana,
la dulce de las aves armonía,
sino los dos topacios que batía
—orientales aidabas— Himeneo.
Del carro, pues, febeo
el luminoso tiro,
mordiendo oro, el eclíptico zafiro
pisar quería, cuando el populoso
lugarillo, el serrano
con su huésped, que admira cortesano
—a pesar del estambre y de la seda—
el tapiz que frondoso
tejió de verdes hojas la arboleda,
y los que por las calles espaciosas
fabrican arcos, rosas:
oblicuos nuevos, pénsiles jardines
de tantos como víolas jazmines (12)

*Piénsese en los incontables giros, incisos y desviaciones de la lengua de Góngora y en las dificultades que el poeta tiene que salvar, no siempre felizmente, para lograr su intento, el intento del que ahora estamos ocupándonos: la adaptación de la lengua poética y de la silva a la expresión de lo cotidiano. La lucha con la expresión y con la forma métrica es inherente a esta poesía, y el párrafo citado lo demuestra. La lucha en él no queda bien resuelta y hace que su lectura nos parezca deletreante y fatigosa. Otras veces el resultado es placentero y deslumbrador, pero nunca espontáneo; se encuentra ati-*

---

(11) He aquí un ejemplo de esta adecuación y de esta imagen:

*Muda la admiración, habla callando*
*y, ciega, un río sigue que —luciente*
*de aquellos montes hijo—*
*con torcido discurso, aunque prolijo,*
*tiraniza los campos útilmente* (187-201).

(12) Versos 705-721.

*rantado por el esfuerzo. Su dicción es tan estricta y rigurosa, tan complicada y diáfana que cada una de sus palabras implica un entrecruzamiento de tensiones poéticas; cada una de sus palabras representa la solución de una dificultad. Nunca se acumularon tantas dificultades en el estilo de un poeta, y no todas se podían resolver con fortuna. Pero además* Las Soledades *son un poema extraño, singularísimo, irrepetible, un poema de situación única, un poema itinerante, cuya fábula poética es sólo el caminar de un desconocido que parece extranjero en el mundo, como el protagonista de Camus:*

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa
en soledad confusa
unos perdidos, otros inspirados (13).

*Estos pasos confusos, vagabundos y, sin embargo, muy precisos son el único argumento del poema: pedían, pues, un metro itinerante y de pie libre que les diera su forma propia. Téngase en cuenta que todas las formas métricas regulares tienen cierta parálisis de andadura. Su división estrófica las hace un poco rígidas, y es cierto que condensan la expresión, mas también la comprimen y en cierto modo la extenúan. Para que Góngora pudiera escribir* Las Soledades *según las había concebido —un poema libre e ilimitado como la misma Naturaleza— necesitaba una forma poética también ilimitada. Una forma sin márgenes. Y la encontró en la silva. Tenía este metro la virtud adecuada a su fin. Por ello la eligió. La silva es una forma métrica de pie errante, que va haciendo su camino al andar, y al andar configura su forma* (14). *Su ritmo elocutivo no le está impuesto desde fuera; depende de su propio huelgo y es sólo un paso de andadura.*

*Pasemos, finalmente, al tercer adjetivo. Por su carácter* prolijo, *la silva es una composición apta y capaz para decirlo todo. En las manos de Góngora le va a servir para encerrar un continente en una metáfora:*

dosel al día y tálamo a la noche,
cuando halló de fugitiva plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro (15).

---

(13) Versos 1-4.

(14) Recuérdense los versos de Antonio Machado:

*Caminante, no hay camino,*
*se hace camino al andar.*

(15) Versos 471-474.

*para describir un paisaje, descomponiéndolo en sus aspectos más sugerentes y característicos:*

Cóncavo fresno —a quien gracioso indulto
de su caduco natural permite
que a la encina vivaz robusto imite,
y hueco exceda al alcornoque inculto—
verde era pompa de un vallete oculto,
cuando frondoso alcázar no, de aquella,
que sin corona vuela y sin espada,
susurrante amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república ceñida, en vez de muros,
de cortezas; en esta, pues, Cartago
reina la abeja, oro brillando vago
o el jugo beba de los aires puros,
o el sudor de los cielos, cuando liba
de las mudas estrellas la saliva;
burgo eran suyo el tronco informe, el breve
corcho, y moradas pobres sus vacíos,
del que más solicita los desvíos
de la isla, plebeyo enjambre leve (16).

*o bien para representar ante nosotros una acción en sus más mínimos detalles:*

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas,
y al sol lo extiende luego,
que lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego
lento lo embiste, y con suave estilo
la menor onda chupa al menor hilo (17).

*Son asombrosas la minuciosidad y la eficacia descriptivas de estos versos, que, cada uno a su andar, pues los ejemplos son de valor poético muy distinto, desenredan o desentrañan lenta y eficazmente los detalles más nimios de la acción. Nada queda velado en la pluma de Góngora por prosaico y humilde que sea. En ella todo tiene el mismo rango. Su precisión descriptiva es como una corriente de agua que va cubriendo por igual las asperezas, los relieves y los bajíos hasta enrasarlos en un mismo nivel. No hay precisión como la suya. Diríase que su estilo no subraya nada; simplemente es un ojo que ve. No lo olvidemos. Tenía que ser así. La precisión descriptiva va a ser*

(16) Versos 283-301 de la *segunda Soledad.*
(17) Versos 34-41.

*la clave de su estilo, porque* Las Soledades *son el gran poema épico español en que lo narrativo se suspende para dar paso a lo descriptivo. No narra nada, describe lo que ve. No canta las hazañas de los héroes, como era término obligado en esta clase de poemas; canta la hazaña de la Naturaleza. El entusiasmo ante el mundo natural le da su tono épico al poema, su fuerza incontenible. Para escribir* Las Soledades *como las concibió, Góngora precisaba de una forma métrica libre, vasta y creadora como las fuerzas naturales que intentaba cantar. Descubrir estas posibilidades en la silva fue, indiscutiblemente, su gran acierto técnico.*

*Y ahora continuemos con el tema. La tercera de estas manifestaciones del* espíritu de las formas *que de manera tan sumaria venimos estudiando se refiere al valor del verso incorporado: el endecasílabo* (18). *Cuando Góngora lo utiliza, ya había tenido en España larga historia. Garcilaso fue quien le dio acento testimonial y carta de nobleza. Garcilaso fija en España el destino del endecasílabo, y de ello ha dependido no sólo el hecho de su aclimatación definitiva, sino algo más importante: el sentido que la utilización de este maravilloso instrumento tuvo y sigue teniendo en la poesía española. Mas a pesar del esplendor de su primera infancia, siguió el verso creciendo. No se hizo más perfecto, desde luego, pero se hizo más grávido con las aportaciones sucesivas. Ya sabemos* (19) *que en la poesía, a cada elemento* significante *se va adscribiendo históricamente una modalidad* de significado *cada vez más concreta y diferenciada. Espiritual y rítmicamente la poesía siempre es reiterativa. Pero además espiritual y psicológicamente la poesía es la memoria del hombre, la memoria del origen del hombre y tiene siempre carácter rememorativo. No podemos entrar en la cuestión; nos llevaría muy lejos. Subrayaremos solamente uno de sus aspectos menos cuestionables. Todo acierto poético se perpetúa y constituye como un eco, como una resonancia que la memoria añade a la lectura. Cuando hoy leemos un endecasílabo ya lo leemos como* subrayado *culturalmente; es decir, ya lo leemos recordando cuantos endecasílabos nos cantan en la memoria, comenzando por los de Garcilaso. La lectura poética va acompañada de una memoria ritual, que es como un aura que la enriquece y la refresca. Téngase en cuenta que todo acierto expresivo de un poeta aparece ante sus contemporáneos* (20) *con un carácter de ejemplari-*

(18) En el caso de *Las Soledades,* de Góngora, tendríamos que referirnos también a algunas de las subdivisiones del endecasílabo: el heptasílabo que alterna con el endecasílabo en el poema.

(19) Luis Rosales: *Ob. cit.,* pp. 53-54.

(20) Todo gran poeta, sea del tiempo que sea, es siempre contemporáneo del lector.

*dad tan irresistible que al escribir sentimos la tentación de repetirlo* (21), *y aun a veces lo repetimos inadvertidamente, pensando que inventamos lo que tan sólo recordamos. A esta tendencia rememorativa, que tiende a la repetición de los aciertos expresivos, hay que añadir las frases hechas, los sintagmas, las palabras felices, heridoras, y los sistemas de articulación que ya se encuentran acuñados en la lengua y se repiten automáticamente cuando el idioma en que escribimos, como dijo Schiller, por encontrarse ya trabajado secular y literariamente, nos lleva de la mano en la creación poética y aun realiza nuestra propia labor haciendo versos por nosotros:*

> Porque te ha salido un verso en una lengua culta
> que hace poesía y piensa por ti, te crees ya poeta (22).

*Creo que estos tres puntos que hemos comentado pueden bastar para darle al lector algún indicio del interés y de la complejidad que tiene este fenómeno estilístico, al que venimos denominando el* espíritu de las formas.

## III. Los precedentes de la nueva sensibilidad

*Es bien sabido que la sensibilidad renacentista comienza a manifestarse en nuestras letras con mucha antelación a las innovaciones de Boscán y Garcilaso. A este respecto, recordemos unas palabras de José Antonio Maravall: «Todo Renacimiento, pues, al modo que lo hallamos en los comienzos de nuestra Edad Moderna, supone un esquema trifásico. Podemos observarlo en Hernando del Pulgar. En él se da: primero, la repulsa de los procedimientos inmediatos, lo que le hace advertirnos que él no escribe según la forma de estas crónicas que leemos de los reyes de Castilla; segundo, el asalto a los clásicos grecolatinos, lo que le lleva a confesarnos que se esfuerza* «por rimidar si pudiere al Tito Livio o a los otros estoriadores antiguos»; *tercero, la afirmación de la propia obra, ya que es él quien pretende realizar tan valiosa superación, desarrollando una autoconciencia de su valor y de los méritos de los personajes de que se ocupa. En Pulgar y en la mayor parte de los escritores españoles de finales del XV hallamos ya esta neta conciencia renacentista»* (23).

(21) Recuérdese la utilización sistemática que hace Ezra Pound de los versos de sus poetas preferidos, asimilándolos a su estilo e incorporándolos a sus poemas. Hoy va teniendo este sistema entre nosotros incontables y delirantes imitadores.

(22) Karl Vossler: *Positivismo e idealismo en lingüística*, p. 17.

(23) José Antonio Maravall: *Antiguos y modernos*. Ed. Moneda y Crédito. Madrid, 1966, p. 250.

*En relación con el quehacer poético ocurre igual. Buena parte de los poetas del siglo XV comienzan a moverse dentro del ámbito de la nueva sensibilidad; bastará recordar los nombres del marqués de Santillana, Francisco Imperial y Juan de Mena. Ya a partir de los estudios de Menéndez Pelayo es bien sabido que hasta los mismos poetas de cancionero, partidarios de la expresión tradicional, participaban de esta actitud renovadora. Pero aún faltaba algo importante por hacer: la identificación de la nueva sensibilidad poética con su modo de expresión más eficaz. Este va a ser el sentido de la gran innovación garcilasiana, cuyas características definitorias, a nuestro modo de ver, son las siguientes: 1.ª Utilización de las formas métricas italianas. 2.ª Identificación del nuevo espíritu humanista con sus formas connaturales de expresión. 3.ª La fusión de lo cultural, lo intelectual y lo afectivo en el amor, que le va a dar a la nueva emoción poética cierto carácter de universalidad. 4.ª La modernidad del estilo, es decir, la creación de una nueva* sintaxis imaginativa *que le diera a la lengua poética española una mayor vitalidad y un cauce nuevo y permanentemente renovable.*

## IV. La lírica clásica y el culteranismo

*En la historia de la lírica del Siglo de Oro ha sido generalmente subrayada por la crítica la existencia de una línea de continuidad que intensifica gradualmente determinados valores expresivos (el neologismo, el hipérbaton, el color* (24) *y la utilización de los temas mitológicos) en un proceso continuado que va desde Juan de Mena a Garcilaso y, finalmente, desde Herrera hasta Góngora, alcanzando en este poeta su culminación. No vamos a detenernos en su estudio ni aun podemos permitirnos examinar algunos de los muchos aciertos que en la interpretación de esta línea poética ya han sido señalados por la crítica* (25).

(24) Lucien P. Thomas: *Góngora et le gongorisme considéré dans leurs rapports avec le marinisme.* París, 1911, p. 108.

(25) Citaremos algunos de los libros que más contribuyeron al esclarecimiento del tema:

Dámaso Alonso: *Ensayos sobre poesía española.* Ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1944; *Las Soledades,* Ed. Cruz y Raya. Madrid, 1936; *La lengua poética de Góngora,* Rev. de Filología Española. Madrid, 1935; Keniston, E.: *Garcilaso de la Vega: A critical studi of his life and worke.* Nueva York, 1922; Rafael Lapesa: *La trayectoria poética de Garcilaso.* Ed. Rev. de Occidente, 1948; María Rosa Lida: *Juan de Mena, poeta del Renacimiento español.* México, 1950; E. Orozco Díaz: *Temas del barroco de poesía y de pintura.* Granada, 1947; A. Gallego Morel: *Dos ensayos sobre poesía española.* Ed. Insula. Madrid, 1951; Oreste Macri: *Fernando de Herrera.* Ed. Gredos. Madrid, 1959; Antonio Vilanova: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora.* Ed. Rev. de Filología Española. Madrid, 1957.

*Nos interesa, en cambio, destacar los elementos principales que caracterizan el movimiento culterano, y constituyen su fondo original.*

*Se ha dicho muchas veces que la finalidad del movimiento culterano consiste en la renovación del lenguaje poético* (26). *Para conseguir esta renovación utiliza dos medios principales: el neologismo y el hipérbaton, que en las manos de Góngora van a crear una nueva sintaxis poética, apoyada en el valor artístico y emocional de la palabra y no en su pura función lógica. Esta nueva sintaxis poética es la que imitan tanto sus seguidores como sus detractores. Recordemos, por ejemplo, el conocido soneto de Quevedo, en el cual hace mofa de la lengua y del estilo culteranos:*

Leí los rudimentos del aurora,
los esplendores lánguidos del día,
la pira y el construye y ascendía,
y lo purpurizante de la hora;

el múrice y el tirio y el colora,
el sol cadáver, cuya luz yacía,
y los borrones de la sombra fría
corusca luna en ascua que el sol dora.

La piel del cielo cóncavo arrollada,
el trémulo palor de enferma estrella,
la fuente de cristal bien razonada,

y todo fue un entierro de doncella,
doctrina muerta, letra no tocada,
luces y flores, grita y zacapella (27).

*Es curioso observar que en la mayoría de estos versos, y remontando su carácter de burla, el lenguaje culterano sigue manteniendo su prestigio y su eficacia lírica ante el lector de nuestro tiempo:* los rudimentos del aurora, el sol cadáver, la piel del cielo cóncavo, *que nos recuerda el cuadro de Dalí del niño que levanta la piel del mar, el hermosísimo verso:* y los borrones de la sombra fría, *que hoy nos parece un cuadro de pintura abstracta;* la letra no tocada *por el espíritu y, en fin,* la fuente con el agua razonada, *son aciertos líricos indudables, en los cuales la belleza del lenguaje imaginativo se sobrepone*

---

(26) Ya dice Jáuregui en el *Antídoto:* «ciertos amigos de vuesa merced viéndose atribulados en la disculpa de estos versos, han deseado que siquiera alabemos de ellos la manera del decir y su novedad». Jordán de Urries: *Ob. cit.*, p. 154.

(27) Juan Manuel Blecua: *Francisco de Quevedo. Poesía original.* Ed. Planeta. Barcelona, 1963, p. 576.

*a la árida y satírica intencionalidad. En rigor, el soneto llega más lejos de donde quiere ir, tiene más calidad poética que gracia y habla más en favor de Quevedo como poeta que en favor de Quevedo como crítico. Donde las dan las toman. Hoy en día no corroe, ni desgasta la admiración que podamos sentir por el lenguaje culterano; subraya los aciertos y los errores de este estilo y nada más* (28). *En definitiva, la renovación de la lengua poética era el carácter más acusado del culteranismo; todos, hasta sus mismos detractores, lo confirman* (29).

*Ahora bien, lo que Góngora pretendía conseguir por este medio no era tan sólo enriquecer la lengua poética, o bien dar a su propio estilo una mayor originalidad. Esto ya lo habían hecho cuantos poetas le antecedieron en esta vía. Recordemos, por ejemplo, la opinión de Oreste Macrí sobre la lengua poética de Góngora: «El estilo gongorino es la fijación e intensificación de algunos procedimientos estilísticos normales en la lengua poética del Renacimiento; ninguno de los elementos que concurren en la formación de las obras censuradas por los anticulteranos es nuevo, siendo nueva solamente la acumulación, la concentración de dichos materiales. El gongorismo es, pues,*

---

(28) No hay nada nuevo bajo el sol. La misma crítica que se hace a Góngora, se había hecho en su tiempo a Fernando de Herrera. He aquí el soneto burlesco que escribió Barahona de Soto contra el lenguaje culterano y, muy probablemente, contra Herrera:

*Esplendores, celajes, rigoroso,*
*selvaje, llama, líquido, candores,*
*vagueza, faz, purpúrea, Cintia, ardores,*
*otra vez esplendores, caloroso,*

*ufanía, apacible, numeroso,*
*luego osadía, afán, verdor, errores,*
*otra y quinientas veces esplendores,*
*más esplendores, crespo, glorioso,*

*cercos, ásperos, albos, encrespado,*
*esparcer, espirar, lustre, fatales,*
*cambiar y de esplendor otro poquito,*

*luces, ebúrneo, nítido, asombrado,*
*orna, colora, joven, celestiales...*
*esto quitado, cierto que es bonito.*

V. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto*. Ed. de la Real Academia Española. Madrid, 1903, p. 690. Sólo que en este caso no hay toque lírico alguno en la expresión desangelada y fría del sonético. Sólo el gracejo de la repetición de la palabra esplendor, que sigue haciéndonos gracia; lo demás es una mera enumeración del vocabulario herreriano que entonces fue piedra de escándalo y hoy pertenece al lenguaje conversacional. Casi todos estos vocablos ya han sido asimilados por el habla.

(29) Y naturalmente, sus defensores, tanto los de su tiempo como los actuales. Entre estos últimos escogeremos uno de calidad: «Para Góngora la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático». JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía*. Ed. Rev. de Occidente. Madrid, 1962, p. 46.

*la síntesis y la condensación intensificada de la lírica renacentista, es decir, la síntesis española de la tradición grecolatina»* (30).

*Sin embargo, conviene dar un paso hacia adelante si queremos explicarnos la originalidad lingüística de Góngora. No trata únicamente de acumular los recursos estilísticos de la tradición románica y grecolatina. Esto es cierto, sin duda alguna, y además sumamente acertado; pero hay en él algo más nuevo. Su aportación capital, aquella que sigue manteniendo su eficacia en nuestros días, estriba en un intento más ambicioso:* La creación de una lengua autónoma para la poesía o, dicho de otro modo, la creación de una lengua poética profesional.

*Como tenemos prisa, vayamos despacio. No adelantemos al mismo tiempo los dos pies. Desde el punto de vista estético, creo posible afirmar que el neologismo culto, es decir, el cultismo utilizado en el lenguaje poético* (31), *equivale, aproximadamente, a una metáfora. Muestra, al menos, cierto carácter entre metafórico y traslaticio. Piénsese en ello. Al trasplantarse desde una lengua a otra, el neologismo tiene un período, a veces largo, de inestabilidad semántica, de ambivalencia significativa. La lengua es un organismo vivo, y en todo organismo vivo siempre hay rechazo al cuerpo extraño, por lo cual, en el campo semántico del neologismo coexisten dos imágenes, parecidas pero no idénticas, como el cuerpo y la sombra. Su coexistencia es dinámica, traslaticia, cambiante y metafórica. Veamos también un caso diferente. Cuando el neologismo no llena propiamente un vacío y corresponde a una palabra que se quiere eludir* (32), *alude al mismo objeto que la palabra conocida, pero nombrándolo de otro modo. En este caso, ambas palabras quedan sobrentendidas correlativamente en el significado como se relacionan los dos planos de una metáfora: el plano real y el plano de ficción. En fin, sin extremar el alcance de las afirmaciones anteriores, creo que se puede convenir en que el cultismo, amén de otras cosas, es un elemento más del lenguaje metafórico gongorino. Un elemento ennoblecedor, transfigurante y novedoso. Y lo que aquí y ahora nos interesa destacar no es el hecho, bien comprobado, de que su obra registre una acumulación de cultismos y de elementos metafóricos, muy superior a la de cualquier otro poeta. Lo que nos da la clave del estilo de* Las Soledades *es que Góngora en su poema* va a

---

(30) Oreste Macri: *Ob. cit.*, p. 138. Condensa en este párrafo las opiniones de Dámaso Alonso en su libro sobre la lengua poética de Góngora.

(31) Nos referimos únicamente al *cultismo* en su sentido de neologismo culto, que sustituye a una voz popular para dar más realce al lenguaje poético.

(32) Los motivos de la elusión son muy distintos. Puede eludirse una palabra por su carácter malsonante, o bien porque el desgaste la hace imprecisa, o simplemente para crear un nivel de lenguaje diferenciado: más culto, más literario, más personal, etc.

trasmutarlo todo metafóricamente. *Esto quiere decir que su estilo obedece a una ley:* Góngora ha convertido en necesario e ineludible lo que hasta él sólo había sido un recurso estilístico circunstancial. *En efecto, en la lengua de Góngora* todo se transfigura, *y esta constante transfiguración de la realidad no es un recurso circunstancial por dos razones. En primer término, porque tiene carácter total y se refiere a cuantos elementos constituyen el poema; en segundo término, porque ha perdido su carácter voluntario al convertirse en ley. La creación de esta ley es la clave del estilo de* Las Soledades, *y el fruto del esfuerzo gongorino ha sido la creación de una lengua autónoma para la poesía, que el poeta de nuestro tiempo, sobre todo a partir del surrealismo, sigue considerando y recreando como su lengua propia* (33).

*Esta es la razón que separaba de manera tan radical, ante los ojos de sus contemporáneos, el lenguaje de Fernando de Herrera y el lenguaje de Góngora, muy a pesar de sus semejanzas* (34). *La crítica actual tiende a mostrar sus puntos de contacto, pero a Quevedo o a Lope de Vega les habría parecido un desatino compararles. Algo, en efecto, tienen de común, que ya ha sido probado y bien probado* (35), *pero algo tienen que los distancia radicalmente. Como hemos visto, la clave del estilo gongorino consiste en la intención de crear una lengua poética autónoma, una lengua poética* profesional, *transfigurada por la cultura y la imaginación, en la que todos los elementos que la integran se encuentren, por así decirlo, como recién naciendo y en estado de gracia. Aquí radica su más afortunada innovación. Góngora no pretende únicamente enriquecer la lengua como hizo Herrera. Su intención es más ambiciosa: quiere crear una lengua poética distinta, apoyada en una sintaxis gramatical más parecida a la latina* (36), *pero apoyada también, no lo olvidemos, en una nueva sintaxis de la realidad, en la que todos los objetos puedan relacionarse de manera distinta a la usual.*

*En resumen: La creación de una nueva sintaxis poética es la ca-*

---

(33) Recuérdese la valoración de la lengua de Góngora que hace continuamente un gran maestro: Pablo Neruda.

(34) «La más reciente y abrumadora comprobación de este profundo magisterio herreriano se observa en los dos poderosos tomos de Vilanova sobre las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora. Al enseñar Vilanova la diacronía clásico-medieval-renacentista-barroca de dichas fuentes y temas se averigua que no hay asunto, concepto, giro estilístico, elemento lexicográfico o rítmico, de las apenas 63 octavas del poema gongorino en que Herrera no aparezca como innovador, mediador o estabilizador». ORESTE MACRI: *Ob. cit.*, p. 309.

(35) ANTONIO VILANOVA: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora.* Rev. de Filología Española. Madrid, 1957.

(36) Así lo afirma el mismo Góngora en su epistolario: «lance forzoso venerar que nuestra lengua, a costa de mi trabajo, haya llegado a la perfección y alteza de la latina».

*racterística de su estilo; todo se va a supeditar en él a esta nueva sintaxis: las significaciones, las palabras, las realidades pertenecientes al mundo material y las figuras de dicción. Todo, en definitiva, va a depender de ella. Contra la opinión generalmente establecida, consideramos que en la lengua de Góngora la palabra comienza a perder la importancia sustantiva y rectora que Herrera, por ejemplo, le había dado. Ya el muy gracioso y mal pensado Jáuregui le acusa de ello al decir que las voces vulgares, que utiliza el poeta sólo podrían usarse «buscándoles buen asiento y engaste, y no parangonando lo humilde y lo vulgar con lo terrible y lo remoto y empanando una voz muy ilustre entre dos soeces»* (37). *Es indudable que nadie habría podido hacer a Herrera esta acusación. La lengua de Góngora mezcla lo ilustre y lo vulgar por vez primera en la poesía renacentista; pierde la prosapia tradicional del lenguaje poético para lograr otros valores expresivos que hoy nos parecen más actuales. Pero esto, al fin y al cabo, con ser interesante, no es lo esencial para nosotros. Lo que nos importa subrayar es un matiz distinto. Lo más extraño y relevante que le acaece a la palabra gongorina es que también comenzará a perder algo de su fijeza. Su significación va haciéndose inestable. Muchas de las palabras que utiliza dejan de ser lo que habían sido. Parecen renacer. En rigor, la palabra de Góngora va a convertirse en una* palabra alucinada por la imaginación *y también una* palabra alucinada por la nueva sintaxis, *y este carácter alucinatorio ha constituido durante varios siglos una de las mayores dificultades para su comprensión. Como decía Becherucci: «Las nuevas formas se encadenan con correspondencias rítmicas, contraviniendo toda regla racional»* (38).

## VI. La palabra gongorina

*Veamos ahora más detenidamente en qué consiste este* carácter alucinado *de la palabra poética gongorina. Estimo que obedece a cuatro causas mayores:* su complejidad, su relación espejeante, su transitividad, su polisemia. *Juzgamos conveniente añadir que estas causas, que nosotros, naturalmente, consideraremos desde el punto de vista poético, tienen carácter lingüístico y son aspectos distintos de un fenómeno único y último: la fuerza genética y creadora del lenguaje humano, su fuerza incontenible de crecimiento y dinamismo, que encuentra en Góngora uno de sus cultivadores más enérgicos y efi-*

(37) José Jordán Urries: *Biografía y estudio de Jáuregui.* Ed. de la Real Academia Española. Madrid, 1899, p. 156.
(38) Gustav Rene Hocke: *El mundo como laberinto.* Ed. Guadarrama. Madrid, p. 40.

*caces. Desde el punto de vista estético, son propiamente aspectos; desde el punto de vista lingüístico, son tensiones y representan el grupo último de tensiones semánticas que constituyen, por así decirlo,* la biología del habla. *Añadiremos, finalmente, que, como veremos al estudiarlos, estos aspectos tienen constantes interferencias e implicaciones entre sí, puesto que todos se refieren al mismo hecho lingüístico. Son, por lo tanto, inseparables, y cada uno de ellos sólo se puede definir sobre el fondo lingüístico que constituyen los demás.*

*Analicemos ante todo la complejidad de la palabra gongorina. Es bien sabido que la lengua renacentista se mueve siempre dentro del plano literario. Es una lengua culta con intención de universalidad* (39), *hecha con materiales nobles, duraderos, incorruptibles. Para decirlo con su estilo propio: una lengua de mármol. Góngora es el primer poeta español que subvierte esta ley de modo sistemático. Su palabra poética es una mezcla insólita y afortunada de la lengua literaria y la lengua vulgar. Junto a expresiones artísticas cultas y alambicadas:*

abetos suyos tres, aquel tridente
violaron a Neptuno
conculcado hasta allí de otro ninguno (40)

*maneja otras que por entonces eran consideradas vulgarismos:*

contra la seca hoja
que el viento repeló a alguna coscoja (41)

*junto a palabras cultas:* rudimento, semicapro, sincopar, gémino, Termodonte, *maneja otras palabras que parecen recién caídas de los labios del pueblo:* dobladuras, lamiendo, cecina, repelón, vomitado, chupar, *y maneja también modismos pimpantes y sonantes sin variación estilística alguna:* otra con ella. *Junto a versos tan cultos y técnicos, que pudieron parecer a Jáuregui versos de audiencia y tribunal, como*

advocaron a sí toda la gente

*utiliza otros versos con elementos populares o populacheros:*

pasos otro dio al suelo, al aire coces

*que Jáuregui, que no dejaba de ser un relamido, juzgaba verso de establo y caballeriza.*

---

(39) Esta universalidad está determinada por el hecho de que sus practicantes son los artistas que representan la modernización de la sensibilidad en todos los países.

(40) Versos 413-415.

(41) Versos 174-175.

*Esta aleación de lo literario y lo vulgar rompe la tradición renacentista y complica el lenguaje gongorino. Su uso en* Las Soledades *es bastante frecuente. Sin embargo, cualifica mas no caracteriza. Su extraordinaria complejidad va a depender más bien de otros aspectos, entre los cuales destacaremos la actitud del poeta ante la lengua, que pudiera expresarse de este modo: su palabra aspira a ser la palabra total, es decir, la palabra que asume todas sus posibilidades de expresión, ya de manera simultánea —por entrecruzamiento de varias acepciones—, ya de manera sucesiva. Para totalizarse se divide en tres planos, que corresponden, respectivamente, al plano de la realidad, al plano de la cultura y al plano de la imaginación. Por ejemplo, cuando utiliza la palabra «nieve»* (42), *si queremos interpretarla correctamente, tendremos que atender a tres instancias distintas: el plano real de la nevada, el plano cultural de la palabra «nieve»* (43) *y, finalmente, el plano imaginativo desde el cual la utiliza don Luis para hacerle asumir a veces en el verso una distinta e instantánea sobrerealidad* (44). *Como la mayoría de las palabras gongorinas, la palabra «nieve» se convierte en un duende, en un ser mudadizo y aparencial que en ocasiones representa la misma nieve:*

bates los montes que de nieve armados,

*pero también puede representar los manteles de blanco lino:* nieve hilada; *la blanca pluma de las aves:* volante nieve; *los bellos miembros de unas serranas cubiertos por sus coloreados vestidos:* en nieve *de colores mil vestida; los azahares de la virginidad en el desposorio:* flechen mosquetas, nieven azahares, *y, en fin, los blancos lirios que alegrarán el suelo en la primavera:* fragantes copos que ha nevado mayo (45). *A través de estos ejemplos, que pudieran multiplicarse, vemos que la fijeza semántica de la palabra «nieve» se adelgaza hasta borrarse casi por completo. En la lengua de Góngora la nieve puede serlo todo: aspira a darnos su significación total* (46). *En efecto, de algún modo se suman en ella, y en la memoria del lector, todas sus*

---

(42) Es una de sus metáforas preferidas; por lo tanto, de las más repetidas.

(43) Es decir, el eco, la resonancia lírica de esta palabra en la gran tradición poética románica y grecolatina.

(44) Téngase en cuenta que estos tres planos se articulan, generalmente, en una misma significación.

(45) Completaremos el espectro metafórico de la palabra nieve en el poema; la nieve puede ser el blanco cuerpo de la serrana: *en que a pesar del sol cuajada nieve;* la blancura sonrosada de unos rostros de mozas: *si púrpura la rosa, el lilio nieve,* y, en fin, el blancor de las alas del doral que se empalidecieron aún más por el temor cuando vio el ave al baharí: *cuya vestida nieve anima un velo.*

(46) Dámaso Alonso: *Las Soledades,* ed. cit., p. 21, a quien hemos seguido, paso a paso, en la utilización de estos ejemplos sobre el espectro metafórico de la palabra nieve.

*anteriores apariciones formando un halo, que nosotros llamaríamos el* espectro semántico. *El análisis de cualquiera otra de sus palabras representativas* (47) *nos hubiera llevado a la misma conclusión: la palabra de Góngora es un ser mudadizo, cuya propia sustantividad se descompone en un halo espectral, o si se quiere: la palabra de Góngora es una palabra alucinada por la sintaxis.*

## VII. La relación espejeante

*Para la sociedad en que vivimos, un poeta es algo así como una rémora o, si se quiere, como un* nivel testigo *que le recuerda, en el mejor de los casos, la edad niña del mundo. ¿Cómo puede tomarse en serio a quien afirma que los labios de su amada son un rubí partido por gala en dos y otras quimeras semejantes? Es indudable que ningún poeta del mundo ha hecho jamás esta identificación —comparar no es identificar—; pero con estos y otros argumentos,* ayudados por bajo y redentores, *nos suelen dar baqueta los partidarios del dos y dos son cuatro. Sólo el que ajusta cuentas se equivoca, y los poetas no suelen ajustarlas. Es indudable que los labios son los labios y los rubíes son los rubíes; pero no es menos cierto que estas metáforas, consideradas en sí mismas, tienen poco que ver con la poesía, como nada tiene que ver con ella el transformista que saca de un sombrero de copa sesenta palomas o convierte un ataúd en un violín. Estimar que el poeta es una especie de prestidigitador, que hace en el libro y con palabras la operación que hace el ilusionista en el teatro, es un dislate que aún suele repetirse por inercia imaginativa.*

*Es innegable que en el lenguaje poético tradicional solían utilizarse estas metáforas —el oro del cabello, las perlas de los dientes, el coral de los labios—, que también Góngora repite en su estilo viviente, y en su estilo durmiente, hasta la saciedad. Ahora bien, el lenguaje*

---

(47) Veamos, por ejemplo, el espectro metafórico de la palabra aurora. Comienza siendo en el poema el canto de las aves con la llegada del nuevo día: *señas dieron suaves / del alba al Sol;* el cabello de una serrana que junta en sí los atributos de la aurora con los del Sol: *Si aurora no con rayos, sol con flores;* el rocío mañanero de las flores: *Lo que lloró la Aurora;* el oriente que es el rosado balcón de la aurora: *Ya de la Aurora bella / al rosado balcón;* los lejanos países orientales de los cuales venía trayéndose a Europa la especiería: *los reinos de la Aurora al fin besaste;* el fuego de unos ojos: *que hacer podría / tórrida la Noruega con dos soles;* la misma aurora convocada por el canto del ruiseñor: *saludar vio la aurora;* el rocío de la mañana sobre las violetas que nos recuerda la conocida imagen becqueriana: *Lágrimas no enjugó más de la aurora / sobre violas negras la mañana;* la ninfa de su nombre huyendo del asedio de Titón: *que huyendo la Aurora / las canas de Titón, halla las mías,* y finalmente, esta es la última alusión del poema, la juventud que pasa antes de que la hayamos advertido: *que el tiempo vuele, goza, pues, ahora / los lilios de tu aurora.*

*metafórico no es un capricho, como se suele insinuar, ni es privativo del lenguaje poético; es inherente al lenguaje en cuanto tal. Todas las lenguas conocidas apenas son otra cosa que gigantescos osarios o enterramientos de metáforas. Así, pues, si distinguimos lo que en el artificio metafórico hay de exigencia necesaria y lo que hay en él de juego, habremos dado un paso considerable, aunque no decisivo, para saber en qué consiste la poesía. Esto es lo que nosotros intentamos hacer al analizar los caracteres esenciales de la palabra gongorina: explicar el sistema de tensiones y funciones semánticas que vivifican el lenguaje metafórico y le dan no solamente su belleza, sino su ley de vida. En resumen: estas tensiones últimas, que constituyen el esquema biológico y seminal de la metáfora, son los aspectos de la palabra que aún nos quedan por comentar: la relación espejeante, la transitividad, la polisemia.*

*En su ya clásico prólogo a la versión de* Las Soledades *dice Dámaso Alonso unas palabras que nos parecen dignas de comentario: «No faltará quien se indigne porque alabemos a Góngora por haber incidido en el lugar común metafórico... No se olvide que de estos relieves se hubieran podido nutrir algunos de los mejores poetas del Renacimiento, mientras que para Góngora este continuo juego de metáforas de que ahora hablo era sólo el cañamazo, la materia neutra, el excipiente de su lenguaje poético. Sobre esta masa de segundo término se elevan las cimas insuperadas de sus aciertos expresivos, como sobre la vega llana del lenguaje habitual en los poetas normales se levantan aquí y allá las modestas cumbres de sus hallazgos —no siempre hallazgos— metafóricos. De otro modo: Góngora parte de la meseta, de lo que para el que arranca del mar es cumbre. O a la manera matemática, aunque sin pretensiones de exactitud: metáfora trivial es a imagen insigne en Góngora como en otros poetas lenguaje realista es a imagen normal»* (48).

*En realidad, cuanto venimos diciendo y cuanto vamos a decir sobre el estilo de Góngora es un comentario, una explicitación a estas palabras afortunadas. Quede bien clara nuestra deuda. Como hemos visto en los ejemplos anteriores, las realidades integradoras del mundo gongorino se espejan entre sí, se espejan necesaria e ineludiblemente, y sólo al espejarse ponen de manifiesto su significación intrínseca y su valor poético. Este espejismo de la realidad tiene en Góngora carácter de ley porque ve el mundo reflejándose en la lengua poética o, si se quiere, ve el mundo convirtiéndose en palabras. Las palabras en la lengua de Góngora no valen por sí mismas. Diríase*

(48) DÁMASO ALONSO: *Ob. cit.*, p. 24.

*que han perdido su sustantividad. Se han quedado vacías y es preciso llenarlas. Sólo pueden llenarse como se llena la superficie del espejo: reflejando otra imagen. Así, pues, las palabras se necesitan entre sí germinalmente, y de su mutua necesidad nace el enlace metafórico. No nos extrañe. Si en el estilo gongorino la traslación metafórica es una ley, el espejismo entre las realidades integradoras de su lengua poética tiene que ser su consecuencia. No lo olvidemos. El* metaforismo *de la lengua de Góngora es algo más que un recurso poético ornamental y se convierte en un auténtico* metamorfismo.

*Declaremos estos conceptos. «El predominio del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un* metaforismo, *y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíprocas, puede hablarse también de un metamorfismo que se halla en la base del* metaforismo *y le da su sentido en la historia del espíritu. Este es el único camino para superar la primera impresión de que nos encontramos enfrentados con algo que responde a un mero ornamentalismo estético, a una mera disolución de la materia en la forma, es decir, para llegar a comprender que la verdadera razón de la acumulación interminable de imágenes se encuentra en el sentimiento de una fluencia y transición perpetuas, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y siempre cambiante. Sólo la expresión metafórica—no dirigida a los objetos mismos, sino a esta intrincada red de relaciones—es adecuada a la naturaleza inconstante, dinámica y caleidoscópica de las cosas»* (49).

*Esto es posible porque en la obra de Góngora, como en la obra de cualquier otro poeta manierista, la realidad del mundo se sujeta y conforma a la lengua poética y sólo en ella cobra su sentido. Invirtiendo los términos usuales de nuestra relación con la Naturaleza, la realidad natural va a ser creada, definitivamente, por el arte. Diríase, y es cierto, que para el gran poeta cordobés cuantos objetos forman el mundo físico están relacionados por una ley de afinidad creadora y misteriosa. La misión del poeta es, justamente, descubrir esta afinidad. Ya lo dijo Tesauro, que ha sido el gran teórico del manierismo: «Verdadero poeta es tan sólo quien es capaz de unir lo más dispar»* (50). *Nada está solo. Nada rompe la sintaxis del mundo, esta sintaxis de carácter artístico que da a las cosas su sentido diná-*

(49) ARNOLD HAUSER: *El manierismo*. Ed. Guadarrama. Madrid, p. 317.
(50) GUSTAV RENE HOCKE: *El mundo como laberinto*. Ed. Guadarrama. Madrid, pág. 24.

*mico, para salvarlas de su constitutiva inestabilidad. Lo vivo es siempre nuevo y ha de encontrarse, ante el lector, como recién creado. Pero, además, lo vivo nunca se encuentra solo y en cada nuevo enlace se expresa de una manera inédita y espejeante. Cuando Valle-Inclán nos habla de un* piano hipocondríaco *que alguien toca en una mancebía, o García Lorca alude a una* lluvia franciscana, *o Góngora se refiere a unos* juncos corteses, *comprendemos que estos enlaces de palabras son acertados y necesarios; comprendemos que San Francisco sintió un amor tan grande por la Naturaleza que bien le pudo transformar en lluvia, y que un piano puede enfermar, y que los juncos, la hilada forma de los juncos está ya hecha para el saludo. La historia se repite y Lautréamont ha descrito modernamente su paradigma de belleza «como el encuentro casual de un paraguas con una máquina de escribir sobre una mesa de operaciones»* (51). *Considerado desde este punto de vista, el mundo poético es algo más que un espejismo, pero* es un espejismo, *un sistema de relaciones en el que tanto los objetos reales como las significaciones que los designan, se transfiguran, se originan, nacen de nuevo al espejarse. Pues bien, este carácter fluido y espejeante que toman los objetos, y este carácter abierto y sin fronteras que toman las significaciones, dentro del mundo gongorino, es lo que lleva al poeta a hacer su gran descubrimiento:* la realidad poética tiene carácter sintáctico, se encuentra siempre constitutivamente relacionada, y tan sólo podemos aprehenderla en la sintaxis del espejo.

*Basta echar una ojeada sobre* Las Soledades *para advertir que el mundo gongorino es, ante todo, un mundo de palabras. Para Góngora la realidad tiene carácter alusivo. Se descompone en irisaciones, imágenes, reflejos. Piénsese, por ejemplo, en la fijeza significativa de los números: son permanentes e invariables. No son símbolos: son* signos. *Expresan una cantidad determinada y nada más. Pues bien: en* Las Soledades *hasta las cifras pierden su descarnada claridad y se hacen elusivas y misteriosas:*

el que de cabras fue dos veces ciento
esposo casi un lustro (52).

---

(51) GUSTAV RENE HOCKE: *Ob. cit.*, p. 27.

(52) He aquí las restantes alusiones numerales del poema: *el que de cabras fue dos veces ciento* (153); *que cuatro veces había sido ciento* (47); *repetido / cuatro veces en doce labradores* (890); *dos veces eran diez y dirigidos* (1.035); *con silbo igual dos veces diez saetas* (1.040); *tres o cuatro desean para ciento* (310).

En la última referencia queda el número indeterminado y las serranas se dividen en coros de nueve en honor de las musas. Desde el punto de vista estético, esta alusión es la menos mala, aunque su lectura siga haciéndonos chirriar los oídos. La fórmula elusiva empleada: multiplicar alguna cantidad por un múltiplo, o bien hacer una pequeña sustracción, es desgraciada, pero elo-

*Descansar para llorar. El desengaño es el sentimiento característico del manierismo y el desengaño convierte en tierra movediza la realidad. El mundo se desvanece ante los ojos y se hace aparencial y fugitivo. En el manierismo se considera que las palabras tienen mayor fijeza que la realidad y, por lo tanto, deben sustituirla. Pero, además, como la sintaxis va a cambiar atendiendo a valores estéticos, este cambio somete el mundo gongorino a una nueva deformación. Si la imagen de las cosas se transforma por la influencia de las palabras, la imagen del mundo se transforma también por la influencia de la nueva sintaxis. La realidad se cubre con un velo que es el velo de Maya. En el mundo de Góngora todo se hace alusivo, dinámico y cambiante, todo va a depender de su conexión: tanto las realidades significadas, como la significación de las palabras que las designan. No hay nada estable y fijo en él. Nada individualizado y sustantivo. Nada que valga por sí mismo. Se rompen en su obra los esquemas tradicionales. Las significaciones y las palabras se separan, tienden a separarse, para unirse de nuevo en una insólita conexión. Las palabras, como tales palabras se articulan en la nueva sintaxis; las representaciones, en cuanto tales, se unifican, igual que al reflejarse en un espejo. Cada palabra conserva en sí algo de las demás, y está esperando unirse a ellas para alumbrar esta* participación *en la que estriba la semejanza que las une. No tiene un campo semántico definido: puede crecer, estilizarse o esfumarse. En el estilo gongorino, la significación de las palabras se hace inestable y va a tomar un carácter participante, sintáctico, transitivo. Pero en el mundo gongorino ocurre igual: cambia la realidad de los objetos; las realidades naturales, que nos parecen fijas y duraderas, se hacen participantes y transitivas, y al enlazarse unas con otras, al espejarse juntas en el poema, se transfiguran, y por así decirlo, se* convierten. *Su carácter poético va a depender, precisamente, de esta sintaxis creadora que al mismo tiempo las verifica y las alumbra.* Tal vez, para don Luis de Góngora, la acción de poetizar sólo consista en revelarnos este carácter participante y sintáctico de la realidad.

*Se ha dicho, y repetido mil veces, que la metáfora es el elemento configurante de su estilo. Pues bien, la metáfora no es más que la instantánea revelación de una secreta semejanza entre dos realidades,*

---

cuente. El hecho de que Góngora repita, una y otra vez, un modo de expresión tan desusado y desacertado demuestra hasta qué punto en el estilo gongorino la alusión metafórica tiene carácter de ley. Todos los elementos que lo integran se presentan metaforizados y metamorfoseados ante el lector hasta los números que son invariables y no admiten metamorfosis; sólo se pueden disfrazar. Por ello Góngora *tiene que presentarlos bajo disfraz.* El conjunto de alusiones a que venimos haciendo referencia es el baile de máscaras de los números en *Las Soledades.*

y el lenguaje de Góngora va a hacernos descubrir que aun entre realidades que nos parecen antagónicas, existe siempre una secreta projimidad que se revela en ellas súbitamente, al espejarse. «El espejo es nuestro maestro», decía Leonardo. Que el espejo corrige el dibujo es cosa bien sabida de los pintores que suelen utilizarlo para este fin. En efecto, el espejo corrige el dibujo, y ensambla la representación pictórica de manera distinta, puesto que al reflejarla, apunta y pone de relieve la relación de projimidad, la relación participante, de cuantos elementos figuran en la composición del cuadro o del espejo. Ya no son realidades diferentes, dispersas, cada una de las cuales tiene su propio mundo: están formando parte de un organismo vivo, están formando parte de un cuadro, de una composición o de una imagen en el espejo, que las agrupa y las sitúa dentro de un nuevo orden. Ya no tienen más realidad que la del cuadro: pertenecen a él.

Igual ocurre en la poesía, donde el estilo hace función de espejo. Todas las cosas, como todos los hombres, son semejantes: sólo es preciso descubrir la semejanza que los aúna. Encontrar esta semejanza es la razón de ser del lenguaje metafórico. Pero téngase en cuenta que esta semejanza se da tanto en el plano de la realidad como en el plano del arte. Cuando Góngora escribe: juncos corteses, alude a una cualidad afín entre los juncos y la cortesía, que es la facilidad que aparentan tener para el saludo, pero también constriñe la significación de ambas palabras para crear una nueva realidad artística: los juncos corteses, que ya es distinta de los juncos reales. No se eche en saco roto este carácter dual de la metáfora, que al comparar dos realidades no las identifica, pero las hace participantes; es decir, hace que cada uno de ellas tenga su propia participación en el ser nuevo que forma, metafórica y artísticamente, con la otra. Así, pues, la metáfora es algo más que una simple figura de dicción: muestra y define, al mismo tiempo, la relación de projimidad entre dos realidades y la relación de participación en el producto artístico o, si se quiere, en el resultado metafórico. Por ello es una vía de conocimiento: la más antigua y universal de las vías de conocimiento que tuvo y tendrá el hombre. Si el conocimiento científico nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus diferencias, el conocimiento poético nos enseña lo que las cosas son, estableciendo claramente sus semejanzas. La metáfora es un espejo, pero un espejo mágico que nos descubre nuevas relaciones entre las cosas. De un lado, la ley de projimidad, que constituye la secreta armonía de la Creación; de otro lado, la ley de participación en la vida de un nuevo ser, que es la auténtica ley de la creación artística. A esta ley obedece, como hemos visto, el carácter participante que tienen

*entre sí los elementos compositivos de un cuadro, o bien las realidades que constituyen los dos términos de una metáfora.*

*Finalmente, en la lengua de Góngora hay dos clases distintas de palabras que llamaremos* reflejantes *y* reflejadas. *Estos nombres las definen por su función. Con expresión aristotélica, y desde el punto de vista de su función lógica, las palabras reflejantes constituyen el* género próximo *de la metáfora, y las palabras reflejadas constituyen su* diferencia específica. *Desde el punto de vista poético, las palabras* reflejantes *constituyen el plano básico de la metáfora gongorina, tienen luz propia y la transmiten, pertenecen a la tradición poética secular y sirven, finalmente, de intermediarios para dar al estilo gongorino su carácter espejeante. Diríase, y es cierto, que estas palabras:* ondas, nieve, luz, oro, claveles, nave, aurora, mariposa, esplendor o ceniza, *funcionan líricamente como espejos en cuya superficie vamos a ver reflejada toda la ingente variedad de la Naturaleza. Representan el elemento invariable, y si se me perdona una expresión infortunada, pero precisa,* la plataforma de lanzamiento *de las metáforas gongorinas. La función de las palabras reflejantes constituye la base del estilo de Góngora. No se suelen enlazar entre sí. Su significación es meramente funcional y su función consiste en adaptarse, en cada caso y cada verso, a la necesidad de las palabras reflejadas, a la orfandad de estas palabras, para darles su siempre renovable significación y su sentido poético. Añadiremos, finalmente, que las palabras reflejantes representan la tradición románica y grecolatina. Y algo más: en la lengua poética de Góngora, la dignidad de la palabra culta ennoblece la palabra vulgar al reflejarla.*

## VIII. El carácter de transitividad

*Antes de continuar nuestro comentario vamos a detenernos en un punto que conviene aclarar. La metáfora constituye la única base posible para la evolución y la creación lingüísticas. Entiéndase bien: para cualquier modalidad de la creación lingüística. Si queremos dar nombre a algo que no lo tiene, necesitamos significarlo por alguna de sus cualidades características y expresarlo por medio de una palabra conocida que represente esta cualidad. Técnicamente debiera conocerse este procedimiento, continua y generalmente utilizado, con el nombre de* metáfora de acepción (53). *En efecto, lo es. Ni en la literatura ni en cualquier otra forma de lenguaje, incluida, naturalmente, la comunicación oral, puede llegarse a la formación de nuevas palabras, pa-*

(53) Tiene el mismo sentido que la expresión generalizada en lingüística: *cultismo de acepción.*

*sando de lo desconocido a lo conocido, sino al revés. Esta es la ley genética del lenguaje metafórico, y ésta es la ley genética de toda evolución semántica; por lo tanto, ambos fenómenos tienen un mismo origen. Así, pues, me parece indudable que la virtud esencial del lenguaje metafórico, y de todo lenguaje, es su valor genético. Recordemos el origen de cualquier palabra y empecemos por una elegida al azar. A través de una serie de desplazamientos semánticos, la palabra* rasgo *ha representado originariamente un arañazo, después una cicatriz caracterizadora, luego ha pasado a representar cualquier detalle individualizante o característico. Como una golondrina no hace verano, añadiremos que también por un desplazamiento de su campo semántico, de lo redondo sin más ni más sale la rosa en todo su esplendor. Pues bien, la* transitividad *es el principio que rige los desplazamientos semánticos y el principio que rige la creación de las nuevas palabras. En la lengua poética ocurre igual. La* transitividad *distiende la significación de las palabras hasta darle su carácter participante a los dos términos de la metáfora. La* transitividad *no tiene cuerpo: encarna, uniéndolos, entre dos cuerpos. No tiene campo representativo: es la ley de gravedad del lenguaje y actúa por la mutua atracción de las palabras entre sí. Téngase en cuenta que, en efecto, las palabras se atraen, se necesitan y se enlazan metafóricamente para llenar los huecos del silencio lingüístico y decir lo que, a veces, son incapaces de decir por sí mismas. En la medida en que afecta a la presentación de lo real, la transitividad se manifiesta como un dinamismo; en la medida en que afecta a la significación, se manifiesta como un despliegue de la fuerza semántica. Suele creerse equivocadamente que a la palabra corresponde un concepto, una definición. Nada más equívoco que esta creencia. En rigor, la significación de una palabra no corresponde a una definición conceptual, sino más bien a un* argumento *que nos cuenta su historia. Cada palabra lleva su historia a cuestas, y en ella estriba su argumento definidor. A causa de ello, la significación de una palabra tiene zonas oscuras, zonas desconocidas que es preciso alumbrar y sólo se iluminan al ponerse en* contacto creciente, *en* contacto genético, *con la palabra necesaria. ¡Cuántas veces al hablar o escribir, nos quedamos como en el aire, buscando a ciegas una palabra que no sabemos encontrar, que no podemos encontrar, pues la desconocemos frecuentemente. En rigor, no la buscamos nosotros: es el lenguaje quien la busca y es el lenguaje quien la encuentra. Entre la búsqueda y el encuentro, queda este puente que es el carácter transitivo.*

*Y ahora volvamos a nuestro tema. El mundo de* Las Soledades *es riquísimo. Se encuentra muy poblado. Podría afirmarse que, salvo el*

*caso de Walt Whitman, no hay otro mundo poético con mayor densidad de población. Los adjetivos se sustantivan sojuzgados por esta ley de crecimiento. Todo nace de nuevo y prolifera. El mundo de* Las Soledades *es verdaderamente un mundo pululante. Su dinamismo también lo es. Cada palabra es como un nudo de significaciones potenciales entrecruzadas. Cada verbo se encuentra sometido a una tensión dinámica que lo violenta. Todos los objetos parecen inestables y se presentan en el aire como* movidos *y en escorzo. Los árboles, los amantes y las flores parecen adentrarse en un mismo cuerpo e intercambiar sus vestiduras. En fin, el mismo título del poema tiene un sentido equívoco y se encuentra más abierto a la sugestión que a la precisión. Por ello ofrece dificultades interpretativas. Ya Jáuregui se había quedado lelo interpretándolo como recordarán nuestros lectores: «y por seguir algún orden, comenzaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en eso erró vuesa merced llamando a esta obra* Soledades *impropísimamente, porque soledad es tanto como falta de compañía, y no podrá llamarse solo el que tuviere a otro consigo; vuesa merced introduce legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante, y así lo demuestran los versos en mil ocasiones como éstas:*

> inundación hermosa
> que la montaña hizo populosa

*o bien:*

> parientas más cercanas
> que vecinos los pueblos

*¿donde había tanta vecindad de pueblos y tanta* (54) *caterva que baila, canta y zapatea hasta caer, cómo pudo llamarse soledad?»* (55).

*Vossler ha interpretado, con más acierto, la relación entre el título y el argumento del poema. Relacionando psicológicamente al protagonista de* Las Soledades *con el autor del poema, piensa que el poeta, cualquier poeta del mundo, se considera como un peregrino extraviado en la sociedad. «Su soledad la concibe como lugar de apartamiento espiritual, de separación de lo más amado y del mundo corriente, en suma, como un extravío espiritual, o, por otra parte, como lugar de inspiración poética, de trabajo artístico y de perfección para el mundo de la fantasía»* (56). *Esto no tiene réplica. Góngora se refiere en su título en primer término a la región donde va a acontecer el poema:*

---

(54) *Toda,* dice el texto publicado por Rodríguez Marín. La enmienda es nuestra para hacer más sencilla la lectura aunque la frase pierde expresividad.
(55) JÁUREGUI: *Ob. cit.*, p. 151.
(56) VOSSLER: *Ob. cit.*, p. 141.

*la soledad de los campos. La palabra soledad equivale en este caso a apartamiento y alude a la separación o retraimiento de la vida cotidiana con sus obligaciones convencionales, y en segundo término al tema mismo de* Las Soledades*: la restauración de la Edad de Oro, para retrotraer la vida social a sus orígenes y situar al poeta dentro de un mundo de fantasía en el cual la bondad, el amor y la justicia puedan vivir entre los hombres y hermanarlos. No haberse dado cuenta de ello fue un gran error o una incapacidad del muy atrabiliario y listísimo don Juan de Jáuregui.*

*En lo que todos coinciden es en el carácter multitudinario del poema y en la fuerza expresiva de su lengua. Estudiaremos, pues, el dinamismo de su estilo apoyándonos en algunas características que juzgamos interesantes. Los procedimientos técnicos de la metáfora gongorina son numerosos. No todos ellos se pueden registrar en nuestro estudio para no hacerlo interminable, ni todos ellos tienen el mismo grado de interés. En relación con el sentido transitivo de la metáfora, estudiaremos este dinamismo en tres planos distintos: el dinamismo interno de la palabra que se produce en ella por la tensión de diferentes significaciones entrecruzadas; el dinamismo germinal de la oración que se produce por la contigüidad de dos imágenes y, finalmente, el dinamismo centrífugo del período que se produce por la multiplicidad y encadenamiento de los enlaces metafóricos.*

*1.º* El dinamismo interno de la palabra gongorina. *Cuanto decimos de la lengua de Góngora puede aplicarse a la lengua poética general. Es innegable que la personalidad de un poeta no depende de la originalidad de sus procedimientos técnicos, sino de la labor que haga con ellos. Esta labor, en unos casos se convierte en poesía, en otros casos se convierte en literatura y en otros casos se convierte en basura. Esta es la cuestión: quede bien claro desde ahora para no repetirlo continuamente. En la lengua de Góngora puede afirmarse, como un principio, que el enlace entre dos palabras o el entrecruzamiento entre dos sentidos, tienen siempre carácter metafórico. Pongamos algunos ejemplos que vamos a elegir sin escogerlos demasiado, puesto que nos interesan las generalidades de su estilo, no los aciertos gongorinos. Cuando dice*

del oso que aun *besaba,* atravesado
la asta de la luciente jabalina (57)

*la acción del verbo es bastante clara. Indica, adulatoriamente, que cuando va de caza el duque de Béjar, se encuentra con un oso y lo*

(57) Versos 20-21.

*atraviesa de parte a parte con su jabalina, el oso, agradecido a que le dé muerte persona tan ilustre, besa el asta, respetuosamente, antes de hincar el pico. Hasta aquí la imagen carece de interés. Ahora bien, la disposición de las palabras contiguas*

del oso que aún *besaba atravesado*

*nos sugiere otra cosa, nos sugiere que lo besaba con todo el cuerpo herido; es decir, que cada parte de su cuerpo, al entrar en contacto con la jabalina, al ser atravesado por ella, era como una boca que lo besaba. La imagen tiene una clara dependencia de la expresión popular: la boca de la herida, que le da su sentido. Con esta nueva interpretación, que en modo alguno sustituye a la anterior, antes bien se entrecruza con ella y la potencia, la acción del verbo se ha distendido un poco, y hace que la primera imagen: el oso besaba el asta, se convierta en una metáfora, o si se quiere, en una imagen compuesta, que es la siguiente: el oso besaba el asta con todo el cuerpo herido por ella, ya convertido en boca. Metáfora que no tiene muchos quilates, pero mejora considerablemente la anterior.*

*Algo más adelante escribe Góngora*

cuando *entregado* el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero (58)

*En esta frase, la acción del verbo* entregar *equivale, en principio, a vestir y podría transcribirse de este modo: cuando vestido el mísero extranjero... Pero la palabra elegida por Góngora tiene también en este caso un entrecruzamiento que la valora y aumenta su expresividad. No indica, simplemente, que el extranjero se haya vestido: ésta es la acción real; afirma, completándola, que el extranjero se entrega al traje, estableciendo con él una cierta identificación más profunda; casi amorosa. Nos entregamos a la persona amada como nos entregamos a la realización de una tarea. Por este leve giro traslaticio: la sustitución de la palabra* vestir *por la palabra* entregar, *diríase que el traje más que vestirlo, más que cubrirlo, rige al extranjero, se apropia de él como si fuesen, indeclinablemente, el uno para el otro. El traje se convierte en un símbolo del destino. En efecto, al ponerse su ropa el extranjero va a echar a andar por el mundo poético, va a entregarse a su nueva vida. Va a pasar de la desnudez adánica y originaria a la vestidura o a la investidura de la vida social, o si se quiere, va a pasar desde la desnudez del náufrago a la investidura de su papel*

(58) Versos 46-47.

*de protagonista. En uno y otro caso, va a entregarse a la historia. Tal es el último sentido de esta entrega. De igual modo, al escribir:*

el can ya vigilante
convoca, *despidiendo* al caminante (59)

*la acción del verbo* despedir *tiene una doble equivalencia y un entrecruzamiento de sentidos. De una parte, el perro ladra para rechazar al peregrino y hacerle salir violentamente de la linde de la cabaña. Este es el plano real de la acción. De otra parte, en el plano imaginativo de la metáfora, se suaviza la actitud del perro con la palabra despedir. Va a estar más atenida a la situación. La despedida supone un previo conocimiento, una amistad. Con este leve desplazamiento de la acción, el extranjero no es rechazado, es despedido como un amigo anunciando lo que en seguida ocurrirá: la amistosa acogida de los cabreros convocados por el ladrido del perro.*

*Añadiremos todavía algún ejemplo. Cuando el peregrino sube desde el albergue de los cabreros hasta la cumbre, para otear el horizonte, comienza Góngora a describir el paisaje entrevisto en estos términos:*

Muda la admiración habia callando,
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—
con torcido discurso, aunque prolijo
tiraniza los campos útilmente (60).

*Igual que en los ejemplos anteriores, concentremos nuestra atención sobre la acción de un verbo:* tiranizar. *Desde el plano de la acción real equivale a fertilizar y podría transcribirse de este modo: el río fertiliza los campos, expresión de manual de agricultura, bien poco gongorina, por lo cual el poeta, para darle valentía, distiende el campo de la acción, superponiendo a ella varios sentidos que se entrecruzan formando un nudo metafórico: fertilizar —imponer al terreno la acción vivificante del agua— tiranizar. El lector, al encontrarse de sopetón con el arranque de este verso, no puede menos de quedarse entre admirado, sorprendido y confuso ante esta extraña tiranía del río. Y entonces, ya logrado su fin, el poeta equilibra, lírica y lógicamente, la inusitada acción del verbo con el adverbio. El hipérbaton contribuye también a realzar este valor de la pausa expectante.*

*tiraniza* los campos *útilmente*

---

(59) Versos 84-85.
(60) Versos 197-201.

*No juzgo necesario entresacar nuevos ejemplos. Los comentados son más que suficientes para atestiguar qué función tiene la transitividad en este primer plano. Da a la palabra poética su dinamismo interno y verifica su conversión. En todos los ejemplos comentados, es fácil advertir que el entrecruzamiento de sentidos enriquece la significación de la palabra, constituye una distensión de su campo semántico y, finalmente, le da un carácter de sorpresa y ambigüedad como si viéramos a la palabra andando a ciegas hacia el encuentro de su propia expresión.*

2.° El dinamismo germinal de la oración que se produce por la contigüidad de dos imágenes. *Para aclarar este segundo aspecto, pongamos un ejemplo. Si colocáis sobre una mesa unos cuantos objetos dispuestos al azar, sin la menor preocupación artística, observaréis, con extrañeza, que forman siempre un conjunto pictórico: un bodegón o, si se quiere, una* naturaleza muerta. *Y si luego cambiáis, al buen tuntún, la colocación de estos objetos, seguiréis observando que la composición del cuadro se modifica, pero sigue siendo pictórica. Diríase que las cosas más diferentes: un zapato viejo, un cuchillo, un colador, unas manzanas y un clavel, colocados sobre una mesa, se hacen más próximas al reunirse, se integran dentro de un orden nuevo, como si la mirada, al verlas juntas, descubriese entre ellas una secreta semejanza. Al integrarse a un orden nuevo cambian de realidad. Cada una de ellas participa de las demás, participa con las demás, en la unidad del cuadro. Esta es la ley de participación que tienen entre sí los elementos constituyentes de una obra artística, a que ya hicimos alusión. También si vamos de viaje, y entramos en una cueva prehistórica, las cuevas de Nerja, por ejemplo, sentiremos la misma sensación. Todos los azarosos y naturales agrupamientos de las estalactitas, de los millones de estalactivas que veremos, tienen valor artístico y constituyen una unidad cambiante, una unidad que los transforma y los trasciende desde cualquiera de sus perspectivas: sólo es preciso descubrirla.*

*En el lenguaje metafórico ocurre igual. Entre las dos imágenes o, si se quiere, entre los dos planos de una metáfora va a establecerse un nuevo orden que modifica la realidad de ambos, y los hace participantes, por igual, en la creación de un nuevo ser. Veamos en algunos casos concretos cómo funciona este dinamismo que hemos llamado germinativo o germinal por su función creadora. Baja del monte el peregrino de* Las Soledades, *aun admirado por el discurso del pastor,*

*cuando de pronto oye un son musical que le impide seguir andando. Así describe Góngora la situación:*

> bajaba entre sí el joven admirando
> armado a Pan o semicapro a Marte
> en el pastor mentidos, que con arte
> culto principio dio al discurso, cuando
> *rémora de sus pasos fue su oído*
> dulcemente impedido
> de canoro instrumento (61).

*«Rémora de sus pasos fue su oído», escribió Góngora. Esto equivale a decir, en prosa lisa y llana: se detuvo al oírlo. No hay otra acción real. Pero en el plano de esta acción se superponen nuevos valores expresivos para calificarla. Estos nuevos valores están representados por la elección de la palabra rémora. La rémora es un pez que legendariamente detiene la marcha de los barcos y les impide andar: los maniata. Es como el lazo que, arrojado sobre el caballo en su carrera, lo derriba, y después lo inmoviliza. Por la elección de esta palabra, rémora, queda la acción calificada por su carácter involuntario y terminante. El peregrino se detiene como paralizado por una fuerza extraña y superior a él. La música no actúa sobre su oído por su solo valor artístico; actúa también como un conjuro mágico, dándole al hecho de la detención un extraño carácter imperativo y mítico. (Detrás de sus palabras, en la zona de sugestión de sus palabras, queda Orfeo.) Digamos, de pasada, que esta constante creación y recreación de mitos sigue siendo una de las características más valiosas del mundo poético de* Las Soledades. *La utilización de la palabra rémora para significar la detención del movimiento:* rémora de sus pasos fue su oído, *califica la acción, la potencia y la amplía con un entorno lleno de sugerencias que la sitúan dentro de un mundo mágico. Su acción es como un puente, quieto y aquietador, pero también* germinativo, *entre las dos imágenes: el andar y el oír, que las hace participantes, y las transforma en una nueva realidad, vinculándolas para siempre en la acción del conjuro. Nos hace recordar el bello verso del Marino:* E del poeta il fin la meraviglia.

*Pongamos otro ejemplo. Cuando comienza a atardecer, el extranjero, que se encuentra desnudo en la playa, se viste como si se entregara a su destino, y temiendo que lleguen las sombras de la noche, se pone en movimiento comenzando su vagabunda peregrinación. Vea-*

---

(61) Versos 232-239.

*mos los versos gongorinos, que describen, de manera precisa y misteriosa, esta incorporación del hombre a su destino.*

No bien pues de su luz los horizontes
—que hacían desigual, confusamente,
montes de agua y piélagos de montes—
desdorados los siente,
cuando —entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero—
*entre espinas crepúsculos pisando,*
riscos que aun igualara mal, volando,
veloz, intrépida ala,
—menos cansado que confuso— escala (62).

*Aunque no es ésta nuestra empresa, subrayaremos el acierto de algunos de estos versos. Ante todo, el valor de ese plural:* los horizontes. *El horizonte es un término* fijado *en la poética universal. También, y por su propia definición, es un término* fijo: *«Línea que, en la máxima lejanía, a que alcanza la vista, parece formada por la unión del cielo con la tierra.» Por tanto, el horizonte es una línea, una frontera última, que, justamente por ser última, no permite el plural. Pero el poeta lo utiliza. Contempla mar y tierra juntamente, y quiere transmitirnos en su verso la sensación de ambas fronteras: la sensación estática de la una, la sensación dinámica de la otra. Pero además, la anochecida hace ambos términos confusos, imprecisos. Con profunda intuición, al elegir ese plural:* los horizontes, *el poeta nos hace verlos enlazados, como adentrándose uno en otro, en la unidad de una misma palabra. El plural nos anuncia previamente, con un relámpago expresivo, lo que después, casi inmediatamente, nos va el poema a describir. En la contemplación sucesiva y confusa de ambas fronteras, cada una de ellas quedaba en la retina del peregrino retiñendo en la otra, cada una de ellas persistía en la contemplación: la imagen quieta de la tierra en la contemplación dinámica del mar, y la imagen dinámica del mar sobre la imagen quieta de la tierra. Ambas imágenes participantes, sobrepuestas y uniéndose en la retina del peregrino y en la maravillosa fidelidad de la expresión poética:* montes de agua y piélagos de montes, *donde se adentran ambas comunicándose sus propiedades, enriqueciéndose mutuamente, para crear, ante los ojos asombrados del lector, una dinámica creciente, recién nacida y esplendorosa realidad.*

---

(62) Versos 42-51.

*No olvidemos tampoco la lenta insinuación del adjetivo* desdorados. *El oro de la tarde, que antes se reflejara unánime sobre las ondas y los montes, ahora va retirándose, va retrayéndose, como la acción del desgaste sobre el marco que ha desdorado el tiempo, y ya sólo deja entrever unas reliquias de lo que fue. Y, finalmente, ese verso bellísimo, con que el poeta describe, al mismo tiempo y con acierto múltiple, la fatigosa ascensión del peregrino y la caída de la noche, como relacionándolos*

entre espinas crepúsculos pisando

*y convirtiendo el vivir en esta desangrada ascensión a la noche. El peregrino, cuyo nombre desconocemos, justamente porque es un símbolo del hombre, del caminar errático en la vida, va subiendo una cuesta. La va subiendo difícilmente, en ascensión lenta y penosa. La ascensión la describe el poeta con gran acierto. Diríase que la contempla al describirla. Escribe Góngora estos versos como si fuera en pos del peregrino, y lo estuviera viendo andar desde un plano más bajo: en la linde del monte, de la ladera del monte, con el cielo. Tras del pie está la luz que sólo puede verse desde esta posición. El peregrino, al andar, va pisando el crepúsculo. La luz ya es un vacío entre el cielo y la tierra. La luz alumbra el pie que no puede asentarse con firmeza, porque el suelo está lleno de hortigas o de espinas. El pie del peregrino pisa la anochecida, y le vemos marchar a contraluz con el crepúsculo: la luz vacía; la marcha fatigosa, retráctil, vacilante, y las espinas que coronan y traspasan los pies. La riqueza descriptiva de la lengua de Góngora es muy difícilmente superable. Conjuga, como vemos, la precisión y la fidelidad representativa, con la imaginación que le permite encontrar, en cada instante, la palabra preñada que totalice las posibilidades expresivas de cada situación: es como un fuego de artificio en el cual vemos cómo van destacándose en la sombra, como van entreabriéndose, desde su haz, todas las significaciones virtuales de las palabras.*

3.° El dinamismo centrífugo del período. *Ya dijimos que se produce por la acumulación de los enlaces metafóricos. Expresa una sola acción que se prolonga y enriquece por el enlace de varias imágenes y metáforas encadenadas. Tiene carácter centrífugo. Es como un núcleo de expansión que se propaga sucesivamente a varias oraciones transmitiéndoles su dinamismo y su sentido. Representa, de manera señera, el empuje transitivo y orgánico del lenguaje de Góngora, y es*

*una de sus características más singulares. Cosa extraña y digna de notar: No suele repetirse en sus imitadores. Recordemos, por ejemplo, el arranque de la segunda Soledad:*

Entrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,
más su ruina bebe,
y su fin, cristalina mariposa
—no alada sino undosa—,
en el farol de Tetis solicita.
Muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso el Oceäno
—medio mar, medio ría—,
dos veces huella la campaña al día
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tardo ya torrente
arrepentido y aun retrocedente.
Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no pues, de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo y tierra pierde.
En la incierta ribera,
guarnición desigual a tanto espejo,
descubrió el alba a nuestro peregrino (63).

*Antes de comentar este pasaje, y para situarlo, creo conveniente hacer algunas generalizaciones sobre el poema. Lo mejor de* Las Soledades *son, indudablemente, los arranques de la primera y la segunda parte. En general, ambas coinciden en sus valores altos. Hay, sin embargo, rasgos que las distinguen. La soledad primera es más misteriosa. Tiene carácter mítico. Parece recoger la vida humana en su primer albor. El lenguaje, las distintas acciones de su protagonista siempre asombrado y espectador, los elementos naturales, la faz del universo: todo se encuentra en estado naciente. Cuando nos adentramos en su lectura parece que asistimos a la creación del mundo. No hay sombra alguna en el arranque del poema: su luz es auroral.*

(63) Versos 1-31 de la segunda *Soledad*.

*Tiene un entorno inexplicable de expectación que nos va haciendo abrir los ojos como por vez primera. En su lectura, no se vive, se nace, pues en la primera soledad vemos las cosas recién creadas: sobre los charcos, los surcos y las flores queda aún el rocío mañanero. Su tono es mesurado y objetivo; su expresión entusiasta y creadora. De palabra en palabra corre una fuerza incontenible. Diríase, y es cierto, que el poeta no canta a la Naturaleza: la hace nacer en el poema. Aun las palabras con que la describe tienen poderes misteriosos. La significación de muchas de ellas, como hemos visto, y seguiremos viendo, no es un campo cerrado: es un ciclo vital en el que se entrecruzan las representaciones, las virtualidades y los poderes para darle a la lengua poética su sentido dinámico. Ningún poema escrito en nuestra lengua tiene su fuerza pánica y germinal.*

*El mundo de la segunda Soledad tiene esta misma fuerza: todo está en ella vivo y recreándose. Su lenguaje, sin embargo, es distinto. El lenguaje de la segunda Soledad no es tan arduo y difícil como el de la primera. Su hipérbaton es más suave; sus cultismos más distanciados; sus alusiones mitológicas menos frecuentes. En general, ha ganado en explicitud. En la primera Soledad hay muchas expresiones sincopadas y muchas significaciones implícitas o incoativas que le dan al discurso cierto carácter abrupto, casi inarticulado, muy a pesar de su unidad. En la segunda Soledad la tensión discursiva es más fácil, pero también más plena; en general, puede decirse que su expresión es más continuada y más precisa. Ha llegado a una cierta madurez. El mundo gongorino en la segunda Soledad se ha ido haciendo habitable, aunque ha perdido parte de su misterio: se ha desmitificado un poco, humanizándose.*

*En el arranque de la segunda Soledad, que hemos citado anteriormente, se pueden ver estas características. No necesitan comentario: son evidentes. Debemos destacar, en cambio, como hilvanándolo por la falta de tiempo, su carácter transitivo y dinámico. La acción que nos describen estos versos se puede resumir en muy pocas palabras: el mar entra en la lengua de la playa, donde se encuentra el peregrino, y parece adentrarse en el arroyo que desemboca en él. Ni más, ni menos. Esto es todo. Pero la imaginación de Góngora va a enriquecer esta descripción descomponiéndola en sus aspectos sucesivos. Va a hacernos ver la acción de la marea de una manera temporal, espaciada, lenta y reiterativa como el mismo vaivén de las olas. Va a enriquecer su estilo para aumentar su capacidad de representación, hasta un límite extremo, dibujando en palabras la lenta acción de la marea.* Ut pictura, poiesis. *El lenguaje de Góngora es sumamente disciplinado.*

*Consiste en un despliegue gradual. Su frase avanza desde un centro expresivo que la rige, y se va desdoblando, transitivamente, en varias direcciones que subrayan y agotan sus posibilidades de desenvolvimiento. La frase gongorina se inicia siempre desde un centro expresivo, desde un núcleo de expansión poética, que se va distendiendo de palabra en palabra y de oración en oración, comunicándoles su dinamismo y su sentido. En el arranque de la segunda Soledad, este núcleo expansivo es, justamente, la palabra inicial del poema que va a regir con su figuración todos los versos que hemos transcrito. El lenguaje de Góngora siempre nos da sorpresas por su ajuste expresivo. Y éste, como veremos, es uno de sus momentos afortunados.*

Entrase el mar, *dice el poeta inicialmente, y todo el mundo figurativo del arranque de la segunda Soledad está regido por esta iniciación. En la lectura despaciosa, vemos al mar entrando en el arroyo verso a verso y casi gota a gota, en multitud de imágenes que descomponen la visión en sus aspectos sucesivos, pero jamás se apartan de ella. Van sucediéndose y enlazándose las metáforas con que el poeta nos describe esta entrada invasora del mar, y cada una de ellas se refiere a un aspecto de la acción que cobra, de este modo, un singular y gráfico relieve. La primera metáfora sitúa la acción en su primer plano: la desembocadura del arroyo, su conjunción y acabamiento en el agua del mar, su mezcla extinta con la sal:*

y mucha sal no sólo en poco vaso
más su ruina bebe

*La palabra* ruina, *al escribirla, se virtualiza, se transforma en un nuevo centro expresivo (un centro secundario), y da lugar a una de las metáforas tópicas gongorinas: la mariposa que vuela en busca de su propia muerte atraída por la llama, como el arroyo busca su propia muerte atraído por el mar* (64):

y su fin cristalina mariposa,
no alada sino undosa,
en el farol de Tetis solicita.

---

(64) Para subrayar este carácter de tópico, veamos alguna de sus más bellas utilizaciones:

*el can ya, vigilante*
*convoca despidiendo al caminante;*
*y la que desviada*
*luz poca pareció, tanta es vecina,*
*que yace en ella la robusta encina*
*mariposa en cenizas desatada* (84-89).

*Por el deslizamiento del plano metafórico, el mar se ha convertido en el farol de Tetis. Así, pues, en el primer momento de la descripción, la metáfora de la mariposa sitúa la acción en su punto de arranque: la desembocadura del arroyo donde su curso encuentra no sólo muerte, sino extinción. La imagen de la mariposa describe y pone de relieve la inerme pequeñez del arroyo al encontrarse con el mar. La segunda metáfora, que también tiene carácter tópico, es la del centauro. En la confluencia de las aguas, ni el mar es mar, ni el arroyo es arroyo. Se crea una nueva realidad que participa de las características de ambos, un nuevo ser cuya naturaleza es de carácter mixto como la del centauro. En la linde de playa ocurre igual. El mar arrastra y envuelve la tierra, y al retraerse la marea, la tierra embebe el mar. La metáfora del centauro abarca ambos fenómenos, y sirve para hacer avanvar la acción descriptiva, situando la presencia del mar en un plano más invasor y adelantado.*

muros desmantelando pues de arena
centauro ya espumoso, el Océano,
medio mar, medio ría,
dos veces huella la campaña al día
escalar pretendiendo el monte en vano
de quien es dulce vena
el tardo ya torrente
arrepentido y aun retrocedente.

*Este es el tercer plano de la descripción. Continúa subrayando el avance del mar en su coronamiento, en su despliegue máximo. Sube ya por la falda del monte, y buscando un acceso más fácil, por la corriente arriba del arroyo remontando sus aguas. Hace al arroyo retroceder. Y esta palabra:* retrocedente, *estimula de nuevo la imaginación del poeta, haciéndole encontrar una metáfora que define expresivamente la nueva situación: es la metáfora de la lucha del novillo y el toro, algo más personal y afortunada que las anteriores:*

Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
*retrogrado* cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no pues, de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo y tierra pierde.

*Y* tierra pierde, *dice el poeta. El novillo que retrocede, se retrae, se une en su suerte lírica, y en su vida, con el arroyo cuyas aguas, empujadas y envueltas por el agua del mar, vuelven hacia su cuna retrocediendo y desandando su curso y su vivir.*

En la incierta ribera,
guarnición desigual a tanto espejo

*Este es el cuarto plano de la descripción. Va retrayéndose la marea. El empuje del mar se va aquietando. La onda lame la arena; no tiene fuerza ya para empujarla. Aquí y allá quedan las aguas que fueron invasoras como un espejo roto en mil pedazos. Parece que la tierra los enmarca como reuniéndolos y reteniéndolos aún.*

*Ahora podemos ver, de modo manifiesto, y en uno de sus momentos más conseguidos, la fuerza transitiva y dinámica del lenguaje de Góngora. La descripción de la marea se ha dividido en sus momentos más representativos para totalizarla y describirla desde su nacimiento hasta su fin. Los momentos son cuatro. Cada uno de ellos está representado por una metáfora para darle mayor relieve y plasticidad. El primero describe la desembocadura del arroyo; lo representa una mariposa. El segundo describe la fusión del océano y el arroyo; lo representa un centauro. El tercero describe el momento pujante de la marea invadiendo el arroyo aguas arriba; lo representa la lucha de un novillo y un toro. El cuarto describe la retirada de las aguas en el momento decreciente de la marea; lo representa un espejo roto. Pues bien, como sabemos, las cuatro metáforas están regidas y unificadas por el impulso dinámico de la palabra* entrar, *que las va haciendo participantes y sucesivas. Esta palabra rectora, que se distiende a lo largo de treinta versos, es la palabra inicial del poema y es el núcleo semántico y poético que va a regir todo el arranque de la segunda* Soledad. *Pocas veces el lenguaje de Góngora ha logrado un ajuste tan exacto y al mismo tiempo tan alucinado.*

*Veamos, finalmente, un ejemplo menos espectacular que el anterior, pero más sugestivo. Cuando el peregrino llega a ella arde en fiestas la aldea. Coronando la torre de la iglesia, los fuegos artificiales la deslumbran. El peregrino piensa que el mundo puede consumirse igual que una pavesa. Góngora nos describe los fuegos con la prolija minuciosidad acostumbrada en él. Luego comienza la descripción de los festejos y de los festejantes; los mozos, robustos, y las mozas, cuya hermosura es tal*

que se abreviara el sol en una estrella

*para verlas más cerca. Y entonces*

> La gaita al baile solicita el gusto,
> a la voz el salterio;
> cruza el Trión más fijo el hemisferio,
> y el mayor tronco danza en la ribera;
> el eco, voz ya entera,
> no hay silencio a que pronto no responda;
> fanal es del arroyo cada onda,
> luz el reflejo, la agua vidriera (65).

*Versos encendidos, jubilosos, precisos, que nos transmiten su alumbramiento y su temblor de vida. Recordemos cuanto llevamos dicho. Igual que en el arranque de la segunda* Soledad, *toda la descripción está regida por la palabra* éntrase, *en estos versos va a estar regida por la palabra* baile. *Tiene también posición inicial. Es el centro semántico y el núcleo de expansión del período poético que se organiza en torno a él. La descripción tiene carácter simétrico* (66) *y se va haciendo por parejas. Todas tienen el mismo rango y el mismo número de versos. La primera pareja la constituyen la gaita y el salterio, convidando, respectivamente, a bailar y a cantar. La segunda pareja la constituyen los elementos naturales que se asocian al gozo de los hombres. Está formada por la estrella Trión, que para Góngora es la estrella más fija, y, sin embargo, ahora, alucinada, cruza el cielo bailando, y por el árbol más gigantesco de la tierra, que casi toca el cielo, a quien libera el amor de sus raíces y también baila junto al río. La tercera pareja está formada por los ecos y las voces; cuando los gritos de júbilo cesan se oye su retiñir en esta danza sucesiva de la voz y la sombra de la voz, enlazadas por la misma alegría. Y, finalmente, la cuarta pareja está formada por las ondas y los reflejos; cada una de las ondas del río se convierte en una vidriera en la que el agua es el cristal, y la luz, el reflejo de los fuegos; una vidriera movediza que también baila, despaciosa, al lento son de la corriente. Mana el amor en estos versos con una fuerza inextinguible que hace desvariar la creación y baila en las palabras recreándolas. Pues bien, toda esta maravilla surge y se ordena con rigurosa y perfecta simetría en la palabra* baile, *que se va transmitiendo de verso en verso, de palabra en palabra, hasta hilvanar a la Naturaleza con los hombres en la danza de la alegría.*

---

(65) Versos 669-676 de la primera *Soledad.*

(66) Recuérdese el extraordinario ensayo de Dámaso Alonso *La simetría bilateral,* en *Estudios y ensayos gongorinos.* Ed. Gredos. Madrid. Constituye una verdadera revelación sobre la simetría en el estilo gongorino y es uno de los más afortunados ensayos de su autor.

# HOMENAJE
# POETICO

Qué decir de Luis Rosa-
les a quien yo conocí
naranjo, recién florido
en aquellos años treinta,
y que ahora es grave
poeta, exacto defini-
dor, señor de idioma?
Ahora lo tenemos lleno
de frutos, exigente y
fecundo. Atravesó
este mortal antipolítico
el momento desganador
en Andalucía y se ha
recuperado en silencio
y en palabra. Salud!
buen compañero!

Pablo
Neruda

París 1972

(Facsímil del manuscrito que Pablo Neruda nos envía para este número, en homenaje a Luis Rosales.)

# A LUIS ROSALES, POR SU «CASA ENCENDIDA»

Tu casa fosforece
como en un sueño leve.

Tu casa, Luis Rosales,
como en un sueño grave.

Un paso hay en tu nieve
que, mudo, transparece.

Dormido, ¿quién? El viento
y sus ojos secretos.

La memoria traspasa
paredes. ¿Alguien calla?

Alguien vive y evoca
la sombra de una boca.

No es la sombra de un beso,
pero sí de sus ecos.

Muda en el aire un ala
hace vibrar las salas.

Tu figura dibuja
su pesadumbre adulta.

Pero la borra un niño
con su dedo levísimo.

La puerta está cerrada.
Pero la casa es blanca.

Blanca en su arcano. Vela
un sonido de seda.

¿En una voz oscura?
¡Toda la casa alumbra!

*VICENTE ALEIXANDRE*

## A LUIS ROSALES

En el fuerte
  de Granada
hay un cañón roído
  por el sarro.
Mutilado, apunta
con su silencio de hierro
  y guarda
memorable el respeto.

Cuando Granada
  era apenas
Granada, cuando
  su nombre, tenue,
podía ser borrado
  por piratas y corsarios
tuvo el cañón su oficio
  español y osado.

¡Cuánto empeño
    de varones y hierros
para extender la lengua
    hasta la orilla del Lago!

De tu Granada a la mía
—con todo el mar de por medio—
    la Rima
    la Copla
            ¡qué manera
    de acercar las cosas!

Esto me digo
            sentado
    sobre el manso
cañón, leyendo
            tus cantos.

Si será la historia
así:

    los héroes
para que canten
    los poetas
    (¡imperios
para escribir una carta!)
            y el hierro
para permitir el verso.

*PABLO ANTONIO CUADRA*

# A PESAR DE TODO

Querido Luis, amigo mío, hermano.
No era, no podía
ser como todos deseábamos.
Es lo de siempre: se desea una cosa,
se lucha por una cosa —a veces
toda la vida y con todas las fuerzas—
y en ella, o por ella,
va uno dejando carne, sangre, invisibles
fragmentos de uno mismo. Casi siempre
con amor y fatiga, y esperanza y desánimo.
Pero es así. Es lo de siempre, digo.
Y así uno se hace hombre, y viejo.
Algunos días de mal humor, de sombras
—también por dentro existen las tinieblas,
y van del corazón al pensamiento—...,
digo que algunos días
de mal humor, de sombras, uno siente
el abandono de la propia alma.
La despueblan y ocupan de punta a punta,
de raíz a rama, el vigilante
desasosiego, la desgana durmiente y solapada,
la desazón a secas, el desaliento, el chasco.
Todo junto, a la vez, como una misma muerte.
Otros días, todo, todo eso es más grave:
cuesta volver a donde estaba uno,
olvidándolo todo, rehaciendo algo perdido,
no muy claro quizá, pero sí hondo.

Esos días se muere uno un momento,
que a veces se reitera, se prolonga o se para,
porque a saltos, a golpes,
a puñados o a quedo,
a gritos o a la sorda,
a contrapelo o a desmuertas,
a la mano de Dios o del diablo,
cada uno construye su vida, y esa parte
que es de todos y suya,
la hace de veras, la sostiene

con las cosas eternas, altas, limpias,
las que nos ennoblecen a diario
humanísimamente.
Todos sabemos cuáles son. ¿Para qué repetirlas?

Como un calor, un frío, unos temblores,
nacen nuevas, insospechadas, súbitas, un día,
lejano ya, en el cual, de pronto
empezamos a ver lo que de niños
distinguíamos sólo,
o eran no más palabras
dichas respetuosamente por los mayores,
que sonaban extrañas
a nuestros juegos infantiles,
a la sonrisa abierta
con que cada mañana mirábamos el día,
las cosas y la gente.

Lo importante no era darles alcance,
sino buscarlas y pensar en ellas,
embriagarse con todas,
sin más ni menos para cada una,
totales, íntegras, por dentro y fuera
de nosotros. Conservarles la vida,
defenderlas de lo pequeño y de lo grande
constantemente. Sí, era lo importante.
No hacer la vida con las justas palabras,
sino hacerla con las palabras justas.

Pero se tardan años, Luis.
Se tardan muchos años en saberlo.
Años igual que lágrimas,
lágrimas como años.
Porque son solamente palabras muy hermosas
y nada más. Pero no importa.
Al principio se siente, de rechazo,
algo parecido a la sed y la muerte;
después, una honda desolación. Tarda
en pasar todo esto,
pero pasa, y hace daño —¿para qué negarlo?—
lo que tarda en pasar.

Que poco a poco se llevó consigo
nuestras antiguas generosidades,
las más puras,
distintas de estas tan cansadas.
Luego,
acostumbrados ya, pero sin tiempo,
sonreímos un poco,
tímidamente acaso,
sintiendo una extraña vergüenza:
la de pensar que llegaremos tarde,
o que no llegaremos jamás, nunca.
Pero aún buscamos, aún pensamos en ellas,
aún creemos que son verdad y de verdad, que basta
con alargar la mano
para que al fin se cumplan.
Pues sólo porque ya es muy tarde
han de pasar por nuestro lado
seguras esta vez, supervivientes, fáciles,
de prisa, sí, porque son cosas
que llevan algo nuestro, último.
Porque era suficiente para eso
que pensáramos hoy, ayer, en ellas
y que nos desviviéramos
buscándolas para hoy, para mañana,
como ahora
nos desmorimos en la espera y los años,
aunque sepamos que se fueron
delante de nosotros
y nadie nos dejó, o no pudimos,
alargarle las manos.

Y como siempre, como antes,
hasta morir, nos empeñamos
dando calor, sentido, imagen
a esta tarea inútil,
pero maravillosa
de perseguir el viento.

*FERNANDO GUTIERREZ*

# CARTA A ROSALES

*Todo termina en poesía*
LUIS ROSALES

Me dijiste Rosales
que para no sentirme un muerto,
—con sudor y temblor—
salía a la calle y miraba las ventanas
y los ojos de los que pasaban distrayentes
«esperando la vida que cayera de un piso».

Y estoy otra vez, mesa en la calle
—torreón de cuatro asientos,
café-exprés y tostadas—
confiando
en aquel entreabrirse de persianas,
en diálogo de muerte y vida renovado
en «vísperas de un gozo»
o del descendimiento
con mi voz de poeta «en carne viva».
Sí. En carne y hueso, hermano español
distante y cerca.

Yo he leído en tus versos, Luis Rosales
como andas desovillando tu tristeza
en parques y recodos,
con la imagen de la aldea perdida,
pisando hierba o nieve,
recordando los años trascurridos,
los rostros bienamados,
los mundos preteridos,
los golpazos del viento en tus mejillas.

Con mi mesa en la acera,
mi estar aquí —o más allá—
tiene un acelerado movimiento,
una visión de mar adentro, con innúmeras grutas
y no me cabe sino gritar o callar, escribir siempre,
saber que estoy hundido a plena humanidad entre el gentío.

Y resumo esas muertes que vienen en letras de periódico
o esas vidas que penden de las puertas
como guirnaldas de Nochebuena presentida.

Estoy en medio, con silla de madera y lapicero negro
—pero con una mañana oculta en mi camisa—
entre un bocinar de pregoneros y de autos,
y no me queda la paz silenciosa de los pasos sobre las hojas solas,
ni el manso caminar de la melancolía,
ni ese sentir detrás de una sonrisa franca
el tic-tac triste del tiempo que se cuenta
y resbala como una pesadilla lenta y pegajosa.

Y sin embargo sé que una misma llovizna de emoción
puede unirnos al fondo de la calle.
Tú, desde la verja del parque,
empujado suavemente hacia la noche,
con la palabra exacta.
Yo ambulando de ser en ser
hasta caer alucinado sobre el asfalto duro.
De todos modos los dos sabemos
que intuimos el mundo muy de adentro.

*Lima, diciembre de 1971.*

*AUGUSTO TAMAYO VARGAS*

# CIUDAD DE LUIS ROSALES

Me hablaban de esta luz; hermosa es, sin duda;
todo está invadido por ella,
pero de esta ciudad yo amo más el sonido,
su recreo de voces remotas.

Lo que miro desde esta altura
entre cipreses gráciles y murallas bermejas,
no sería tan bello si no lo acompañase
este caudal de sonidos perfectos.

Todo adquiere valor de música en Granada:
las voces claras de los niños,
el ladrido lejano, la guitarra perdida,
el rebuzno entre las chumberas.

Desde este mirador veo bullir el mundo,
figuras tan pequeñas, abajo, en la llanura.

Los árboles, las tejas, el agua se suavizan,
mas lo que aquí me gusta —¡qué raro!— son los ruidos.

Los gritos de la madre que no parecen gritos,
sino lamentos o alegrías; la voz del arriero
que desde aquí se oye como una melodía
guiando el paso de su recua.

La campana (¿de cuál iglesia ante mis ojos?)
que cubre con un palio de armonía las cosas;
ese ruido de un tren que no se ve pasar,
y la brisa en los surtidores.

La voz del agua, cerca. Nadie ha dicho palabras
de amor como las dice el arriate;
nadie ha sabido acariciar lo mismo
que la corriente toca esa rama en su orilla.

Todo es hermoso; dulce se ensancha el corazón:
ojos llenos de lenta luz, olor de vida;
pero a mí regaladme esta mezcla de voces:
ladrido, cacareo, llanto, campana, grito,
yunque, pregón, trompeta y fuente.

*JOSE MARIA SOUVIRON*

# ABRIL

## (en los sesenta años de Luis Rosales)

Ya no revuelve abril la ambición como un globo de carácter e intrínseco destino de palabra creciente y cimentada en escuela con niños

Ya no hay brisa caricias despejadas esgrima de horizontes y fatídicas mieles en desmayo y demanda de luna primeriza y contradanza

Las gestas de una antigua servidumbre cierran y cicatrizan sus pestañas y el aula competente desaloja con fibras de amistad su ceguera de cielo

Qué inmenso es el abrazo del valle en que meditas cubierto de ciclismo y ciencia infusa que humillan su cerviz a futuros aliños de pihuela y alcándara

Ya no hay copos de ancla nativa y aleluya griego afín a luciérnagas de arranque ni herencia ni afición que desplieguen gratuitos vaticinios

Ya el corazón y el cuévano se alimentan con uvas satinadas en largas ceremonias para siempre exprimidas sobre un resol propicio

Tu conjunción abril tu brújula y granizo tu afluencia en cascadas tus huellas sucesivas como ese loco yo que no envejece con su impulso de anchura

Tus múltiples intentos de inundación y cosa juvenil tu pecho incandescente tus adioses a prueba de órbitas siderales que adornan tu cabaña

Ya no hay verdines de égloga ni musgo sorteado entre amables prestigios de salterio ya no hay sima que abroche sus botones con dedos insolentes y aprendices

Ya no hay labios exentos ni labores explícitas ya no hay canción de pensamiento húmedo ni firmas de contralto para escalar el sueño

Ahora quiebra la leña sus lecciones peinadas cabizbajas ahora los adjetivos vuelven a estar pendientes de una orilla ordenada de carrizos y camisas nupciales

Los años han cavado su *pange lingua* inédito y el calor de los pájaros cautivos se convierte en rocín de piel casi infinita

*LUIS FELIPE VIVANCO*

# CLAROSCURO

*Que todo ha de tener, al fin, la estatura de un niño.*

LUIS ROSALES

Allí se quedó todo
Allí fue la palabra su resonancia
mágica
que aún envuelve mi tiempo
aquel limpio cristal de la primera voz
con las primeras luces reflejadas
lejanas luminarias que inconfundibles parpadean
cuando vuelvo hacia atrás
cuando soy «aquel entonces»
este niño que avanza pisando levemente
casi con miedo o con vergüenza
mojándose los pies en este mar
entrando en él tímidamente
devotamente con amor en sueños repetidos
de aguas sumisas a su paso

Allí estuvo el alba
*Y ahora es ya el corazón que se enciende con otro*
*corazón que yo he tenido antes*
aquí en esta penumbra de la tarde
todavía
muy cerca la mañana
cuando avanzo por las mismas arenas
y acudo hasta la cita
inaplazable
Y allí está él parado ante el azul
conociendo ya entonces este retorno mío
este contar lentísimo de días que siempre retroceden
Reconocer los ojos su claridad de aurora
presentir este rictus de hastío o de nostalgia
esos ojos brillantes esperando el milagro
la quemadura aún viva en esta carne amante

Todo era prodigio
fantasmales presencias de quimeras
ideales altísimos apenas entrevistos
como nubes huyendo de su forma concreta
Por su mirada absorta no circulaba el hombre
que ahora lo contempla
este espectro que surge y amenaza
que destruye estatura brotar de llamarada
las elásticas piernas el jadeo del mar
y de su sangre

Pero la sombra habla se abate hacia él
con ternura y cansancio
hacia él victorioso
*Tú tienes una luz; tú sí la tienes; tú siempre*
*la has tenido*
Es la luz vencedora de la mañana plena
y en ella no hay más sombra que ésta de su cuerpo
caminando a la orilla
Es la hora del triunfo
del presente total que se desborda
como el agua en sus manos
por su pecho desnudo
invulnerable

¡Qué dicha la del mar
la del sol y la arena
cegadoras corazas
escudos para siempre!

Todo fue tan de prisa
y la carne desnuda aprendió a tiritar
a sentirse indefensa
cuando las alimañas comenzaron su ronda
y el crepúsculo invade sus azules, sus rosas
*y me rodea la sombra como si fuera sangre*
sangre que se desborda
que ya tiñe sus dedos
que ya deja su marca su espesor y perfume
para siempre
ese «siempre» tan breve
tan herido de sueños y fantasmas

este «hoy» que ya nunca es será
la plenitud
¿dónde están los escudos, las corazas?
golpear del pasado
en esta caracola que llevo a mis oídos
como un rito vacío y moribundo
*Porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre*
y la aurora lejana sólo brilla en la niebla
en las frías mañanas camino del colegio
con toda la esperanza abierta y ofrecida
pero allí está remota y relámpagos aislados
cada vez más distantes
mas sin luz ni estallido

A veces todavía parece que el camino sigue siendo
adelante
que lo marcan estrellas
y que los pies veloces son nuevos inocentes
y brota la ternura otra vez
con sus trampas
tú sales de la niebla
y caminas seguro
avanzas y descubres los claros
horizontes
el paso adolescente
los pinos los olivos los montes tan amados
aquel amor primero que en tus ojos nacía
y sigues avanzando
pero todo es distinto
pero tú eres distinto
estás ahora cruzando las invisibles líneas
comenzando la vuelta
es la hora difícil del atrás y adelante
del día y de la noche todavía luchando
el dolor ya crecido pero aún
la alegría
casi ahogada en maleza
levantando sus hojas
¡Todo es tan confuso!
¿Cómo atrapar miradas que fueron son la vida

el contorno preciso de una mano
el aroma de un cuerpo?
¿rescatar tanta luz?

Pero no allí no quedó todo
el frío ya se acerca pero el fuego
aún me abrasa
y es aquella mirada la que tiembla en mis ojos
y busca incontenible como un río el mar
de su pureza
perdidos para siempre y para siempre míos
sonando por la sangre
jamás cicatrizados
no quedó todo allí
aquí en esta tarde melancólica
y bella
la pena y el amor hilos blancos y negros
nunca ya
separados
*...queda la desazón, la quemadura de vivir, que no hace costra nunca*

*EMILIO MIRO*

# PESAME A LUIS ROSALES POR LA MUERTE DE LEOPOLDO PANERO

A Leopoldo Panero, tu gran amigo, le conocí por medio tuyo, allá en tu piso de Madrid, Altamirano, 34

En tu Casa Encendida

Dónde solemos aparecernos todos los poetas, a través de los años, desde los más lejanos países del idioma

Seguros de encontrarnos con tu amistad inalterable y tu palabra viva y tu jarra de vino

Querido Luis

Hemos sabido en Nicaragua la muerte de tu amigo

Me llegan de Managua recortes de periódico a la frontera de Costa Rica, hasta el remoto sitio donde estoy retirado, en la margen de un río y una selva sin nombre, que ni figuran en el mapa

MUERE EN ESPAÑA EL POETA LEOPOLDO PANERO

ERA BIEN CONOCIDO EN NICARAGUA
DONDE TENIA MUCHOS AMIGOS
CASI TODOS LOS POETAS NICARAGÜENSES FUERON AMIGOS SUYOS
EN 1949 VISITO ESTE PAIS CON LUIS ROSALES, ANTONIO DE ZUBIAURRE Y AGUSTIN DE FOXA
EL GRAN POETA LEYO SUS MEJORES POEMAS EN LAS CIUDADES PRINCIPALES
SIENDO APLAUDIDO CALUROSAMENTE
HA DEJADO UN RECUERDO IMBORRABLE
EN LEON FUE DECLARADO HIJO HONORARIO DE LA CIUDAD
COMO ROSALES DE GRANADA
LOS POETAS ESPAÑOLES COLOCARON UNA OFRENDA FLORAL SOBRE LA TUMBA DE RUBEN DARIO
LA INESPERADA MUERTE DEL GRAN POETA LEOPOLDO PANERO ES MOTIVO DE DUELO PARA LA MAYORIA DE LOS POETAS DE NICARAGUA

EL SUPLEMENTO LITERARIO DE *LA PRENSA* HA PUBLICADO UN NUMERO-HOMENAJE A LA MEMORIA DE LEOPOLDO PANERO

Así recibo la noticia escueta —un golpe seco en la mitad del pecho, un repentino sobresalto, como si el corazón dejara de palpitar por dos o tres segundos— entre conmovedoras nimiedades

El gesto con que solía ver su reloj
El año en que nació: 1909
El diseño habitual de sus corbatas
La marca de su coche
La forma en que portaba su corazón sin que nadie lo viera
Aquel hombre tan fiel, sin disimulo
A la medida exacta de su estatura
Desde la vez que lo encontré en tu casa, recién llegado de Inglaterra
A juzgar por sus sobrias maneras de *gentleman* que no intentaba minimizar su radical españolía
Lo que era en él hechura de la tierra de Astorga
Su sitio en una mesa del bar del Instituto, donde generalmente se sentaba contigo y Souvirón a tomar el café de la tarde
Las veces que lo encontraba conversando contigo en la oficina de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Su indisoluble vinculación contigo
Desde que tú con él y con Vivanco eran el grupo de los tres jóvenes —*trium puerorum*— que repatriaron el corazón a España
Con el amor a Hispanoamérica
Y su poesía
La entrañable amistad de Leopoldo Panero para César Vallejo
Su gozosa amistad con Eduardo Carranza, que le comunicaba su alegría
Su gentileza para conmigo
Ningún recuerdo basta para tapar el hueco de su ausencia

Pero la muerte no interrumpe nada
Como tú dices

El hombre era tan hondo, que daba miedo
Estaba como ocultando su ternura
Lo recuerdo en mi apartamento de Donoso Cortés, en el momento de despedirse

En compañía de su esposa
Lo recuerdo de pie junto a la puerta de un ascensor
Lo recuerdo otra vez que me llevó en su coche a un colegio de niños a buscar a los suyos, y me dejó en la Castellana
Me daba la impresión de que estaba tranquilo, esperando la muerte como un centinela
Era, como tú sabes, un hombre que esperaba
Yo estoy seguro de volver a verlo, como de verte a ti cuando menos lo esperes
Cualquier tarde te llamo por teléfono —o simplemente como otras veces, te me aparezco

Nuestro amigo el poeta Leopoldo Panero, uno de los mayores de nuestro tiempo, ya está tal vez en el lugar que exactamente le corresponde, aunque parezca lejos de nosotros
Como cuando él estaba —menos lejos tal vez— en Londres o Caracas
Como nosotros estamos lejos ahora, sólo por circunstancias temporales
Como tú, allá en Madrid, entre tus libros y tus Palencias y Zabaletas, en tu salita roja de Altamirano, 34
Y como yo, en mi casa de madera, en la finca Las Brisas, entre llanos y selvas y ríos, en un lugar perdido, adonde sólo llega dos o tres veces por semana el avión que te lleva esta carta

*JOSE CORONEL URTECHO*

# LECTURA DE LUIS CON ILUSTRACIONES DE ROSALES

Porque todo es igual y tú lo sabes,
he andado revolviendo con una urgencia ligeramente impregnada de moho
entre oscuros papeles juvenilmente férvidos,
ya un poco inhabitables desde el momento mismo en que los escribí, contagiados tal vez de esa furtiva erosión que se instala en las casas desde las que de ninguna manera se puede ver el mar,
asomándome a ellos como a través de una puerta que ha envejecido inútilmente sin cambiar de postura,
y he encontrado de pronto,
aunque quizá no hiciera falta encontrarlo para saber que estaba allí creciendo a fuerza de esperar,
el rastro de una noche cuyo espejo ha venido asociándose desde hace veintiún años a la heredad de unas palabras juntamente deudoras,
y es posible que lo que ahora haya acabado de sedimentar en el hondón de esas palabras
no constituya más que un acto de rescate para poder distribuirlas de otro modo,
para no tropezar demasiado con los bordes de sombra que le han ido naciendo por la parte más débil,
porque todo es distinto y tú lo sabes.

Y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de vela que se enciende con otra,
y es la fe que tantea y se vuelve hacia atrás lo mismo que el dormido se vuelve a la pared para impedir que el sueño ocupe más espacio del que razonablemente le corresponde,
y allí sigue creciendo aquel rastro como sigue creciendo la certeza de que conocer a Luis era empezar de algún modo a releerlo,
mientras lo oigo escribir entre las perentorias márgenes de un día de noviembre de 1949,
con una voz resolutoriamente adjetivada por el ceceo de la impaciencia,

que la única humilde posibilidad de cumplir pródigamente con la conminación de aquella noche era acabar de consumirla en Jerez,
y Vicente Bobadilla, que buscó en Cádiz para llevarme a aquel cristal de puerto desde el que todavía se estaban esperando mutuamente Leopoldo y Luis,
respondió que en realidad quedaba un tiempo lo suficientemente irreversible como para que ya se hubiese rebasado el plazo de empezar a volver,
y aunque por lo común era tan tarde y tan temprano algunas veces todavía
y aunque sólo faltaran unas horas de fiebre o en todo caso veintiún años de asombro para que saliera aquel barco surto en la zona más crédula de la noche,
Luis insistió en que de ninguna forma podía desaprovecharse el riesgo de cumplir ese pacto, probablemente
para tener la seguridad de que había hecho cuanto era necesario para vivir.

Y así ingresamos en el trémulo turno del istmo,
entre el vertiginoso manadero de calma de un paisaje irrestañablemente alucinado por su misma tendencia a equivocar los fronterizos trámites del agua,
rodeando la bahía como con una venda, arropándola acaso con la misma apremiante obstinación con que un niño se arropa para esquivar la embestida del miedo,
ejercitándonos en la complicidad con aquel insumiso deterioro del tiempo que se hizo dócil de repente
y se hizo dulce como un caballo ciego arrodillado junto al mar,
y aproximadamente entonces,
con esa subalterna dosis de mansedumbre que se aloja en los pliegues de la perplejidad,
traspusimos la iracunda marisma de Malcorta y el azulenco salinar de Suazo,
entre la mordedura del salitre y los reptantes líquines del vino,
sintiendo desplazarse el hondo péndulo del tiempo
como la carne siente a veces que en algún lugar del mundo se está abriendo una grieta,
hasta que cierta subrepticia imantación de la luz nos hizo sospechar que ya debíamos de haber llegado a Jerez desde hacía un trayecto de vida considerablemente estacionario,

mientras que la equidad de la mañana hizo de nuevo transitable la posibilidad de que aún no hubiese soltado sus amarras el acuciante barco de la víspera.
No es que registre ahora el vago repertorio de relumbres de ese espejo de vida,
sino que restituyo la persistencia de su acopio humano a un inventario de verdades,
porque fue entonces y no en ninguna otra fragmentaria bifurcación de mis encuentros con Luis,
cuando empecé a saber que estaba releyéndolo por vez primera mientras lo oía hablar,
mientras iba aprendiendo hasta qué extenuante punto era preciso escribir
encarnizándose con la propia manera de ser hombre, agrediendo más bien la inapelable cerrazón de lo que algunas veces suele llamarse realidad,
hasta ganarse el merecimiento de unas pocas palabras que no se habían juntado nunca antes,
y ahora vuelvo a entrañármelo como quien lo convive para poner un poco de orden en la subievación de su experiencia,
sabiendo que jamás me he equivocado en nada
sino en aquello sólo que quería.

*JOSE MANUEL CABALLERO BONALD*

# HOMENAJE

Recuerdo a Luis Rosales toreando a la brisa por verónicas
más lentas que las noches de estío madrileñas,
poniendo banderillas al quiebro al desaliento gris de la madrugada,
espigado y moreno dueño de su palabra poseído,
diciendo trascendidos sonetos de Quevedo a las farolas,
ajustando el reloj a los primeros aleteos del día,
mintiéndose recuerdos verdaderos,
sorprendido, de pronto visitado
por el poema que vendría cuarenta años más tarde,
cantando en voz muy baja de pesadumbre antigua

*quita la mula torda*
*ponme la negra*
*porque vaya de luto*
*quien va de ausencia*

volviéndose del canto a su alegría acostumbrada,
al hondo pozo fresco de su hablar rebosante,
ya manantial ya arroyo caudaloso,
márgenes de amistad y poesía.

Después vino el silencio, penas y años por medio,
cuánto dolor abierto, cuántas luces
rompiéndose en el aire arrebatado,
tan destruidos sueños sobrecarga de nuestro propio cuerpo
haciendo tan difícil el regreso al corazón desnudo y ofrecido,
la concha de las manos protegiendo la débil luz salvada
y la verdad del ser en su penumbra
de siempre acompañada soledad.

*ILDEFONSO MANUEL GIL*

## CON LUIS ROSALES

Te he seguido despacio, y no lo sabes.
Sospechas hay en todo. Y una piedra,
sola en la cima, quieta como un ascua,
temblor que nadie mira, acabamiento
que se esfuerza en quedar, belleza encuentra,
sitio nos da y memoria en el olvido.
Pero la nieve al deshacerse escucha,
sigue cayendo, y aún es más que el hombre;
la nieve, casi oscura de tan sola,
muere de acostumbrada, se arrodilla
—y ahora sí que eres tú quien habla—, ciega
de su designio o de su propia música;
se compadece, niña, con los siglos.

Tesoros trae sobre su noche el tiempo.
El portador es un esclavo. Lleva
oro en los hombros; es un rey, de pronto.
Abre los ojos a la primavera,
«aunque es de noche» y, resbalando, sigue,
canta, y dibuja su camino, lúcido,
sabiendo que otros pasos vendrán luego
o no vendrán jamás. La compasiva
nieve se acerca al fuego y lo mitiga.
El álabe del árbol se acentúa;
todo está quieto, y sólo el verso mueve
lo que de corazón tiene el silencio.

Como una luz el andaluz venía.
Quiero decir que hablaban las estrellas
y que era abril una palabra justa
sacada de aquel cofre del invierno.
Se cree lo que se siente, y ya no hay duda.
Desciende el agua; sus monedas tocan
la tierna dentadura de la hierba,
los brazos de las cañas que se mueven,
las trenzas sin hacer de una muchacha
en la mañana azul de Garcilaso.

Todo el orden del mundo se ponía
en oración, con el oído atento,
y era una servidumbre la palabra
que reinaba en el alma de repente.
Como una luz el andaluz venía.
Casi mecidos, sin tocar el aire,
los nombres se apoyaban en las cosas.
Dulce como la piel era la orilla,
y el discurrir, más alto que los sueños.
Como una luz, en castellano hablaba
el andaluz; como la luz, decía...

Madre es la tierra; pero ¿quién es madre
de la tierra...? Pisamos orfandades;
sostenemos al hijo con el miedo;
«como el aire de marzo en un espejo»,
tenemos la noticia de la dicha
y vamos por el llanto a la hermosura.
«La nieve es un esfuerzo, nunca duerme»;
desvelada de amor en su eminencia,
ama con la sabiduría del que ama
tiernamente despacio, y aun de lejos.
Nieva el jazmín la arena de Granada,
baja desnudo entre la cal nocturna,
y nunca duerme, aunque los ojos sean
la alegría remota de los ojos:
siempre una tecla hundida dulcemente
abre toda la música dormida.
Así yo te seguía. No lo sabes.
El andaluz, como una luz, llegaba...

*JOSE GARCIA NIETO*

# POEMA ESCRITO EN ABRIL PARA LUIS ROSALES

*Y se quedarán los pájaros cantando.*

J. R. J.

Hoy cuando abril insiste en mi ventana
con su terca esperanza, Luis amigo,
y empieza a desplegar la primavera
su verde amanecer, su aurirrosada
bandera invitatoria hacia la vida,
me asomo dolorido hacia el recuerdo,
desgarro las cortinas del otoño,
derribo las fronteras de la sombra,
rompo a contracorriente los inviernos
y llego a ti, mi vieja patria amiga,
entro en tu territorio, en tu palabra
y oigo cantar tus pájaros eternos.

*RAFAEL MORALES*

# L U I S

Y cómo haría, dime,
para que fuese de verdad,
para que no se desviase hacia lo otro,
hacia lo que es estéril
como la mentira, dime,
cómo haría
para que estas palabras
desarticuladas
que se empinan sobre ellas mismas,
angustiosamente,
fueran siquiera un eco de tu voz amable.
Préstame tus palabras
para hablar de ti,
préstame tu silencio
para callar a tiempo,
no me dejes errar por el lenguaje
sin destino.

Veo los ojos
—que no son como el mar
ni como el cielo
sino pupilas solamente,
esclavas de su hermoso oficio;
las manos elocuentes
como las de un músico,
precursoras de la palabra
y la sonrisa.
Y la voz, veo también la voz,
la voz que va cayendo entre nosotros
*mientras le sale afuera la luz del corazón.*

*FRANCISCA AGUIRRE*

# FORMAS Y SOMBRAS EXOSILABICAS PARA LUIS ROSALES

## ROSAS PARA ROSALES

les
rosa rosa
les les les
rosa rosa rosa rosa
les les les
rosa rosa rosa rosa
les les les
rosa rosa
les
les
les les
rosa
les
les
les les
rosa
les
les
dije les dije
que granada lloraba su azul agua baja
agua rosa les dije que rosales les
vega oscura sin fondo sombra iba
gallo triste su pecho des
plomaba una maceta rosas
ateridas fata les agua
honda rosa les morta
jas oh belleza
dolor lento
rosa les

# NUEVA EPICA

## I

vamos a destruir el poema
vamos poema
vamos destruir poema
a el
poema destruir vamos
poema vamos
poema a destruir el vamos

## II

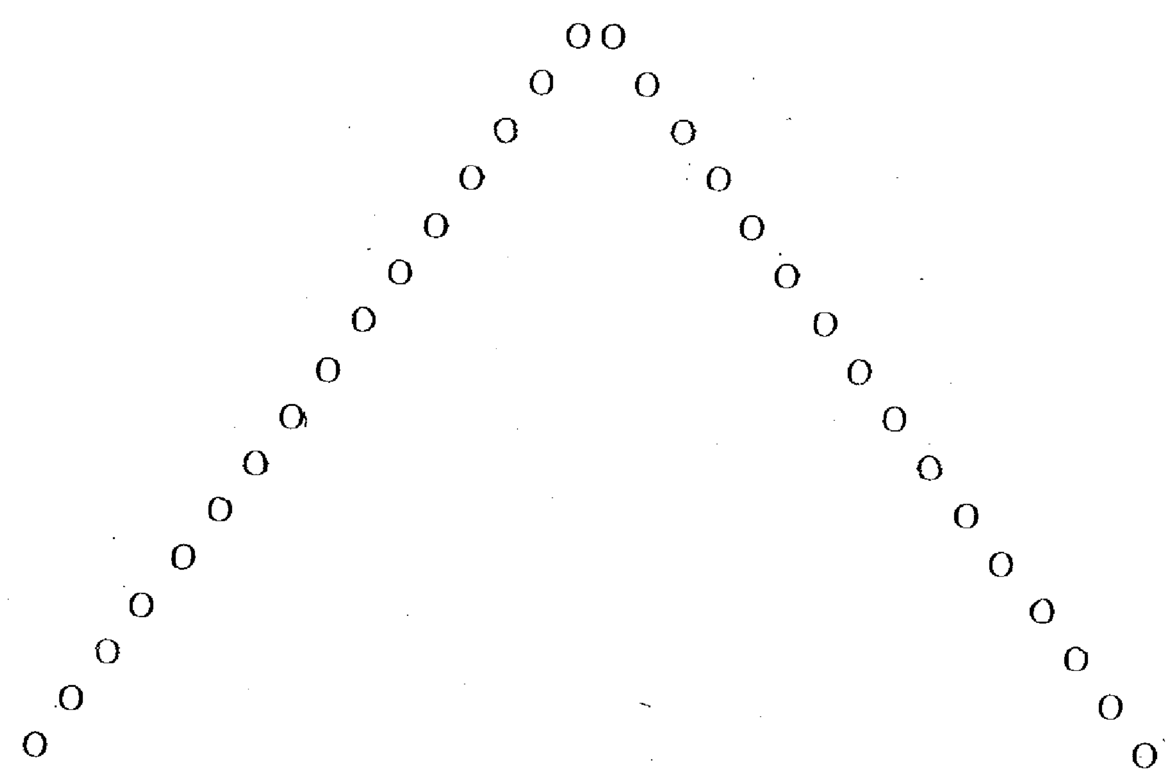
para que no llore el niño
casa encen dida que no
para que no llore casa encen
dida vida sombra fronda sola
para que no miedo vida vengo
dado a morir bosque sueño
para la casa en cen dida

III

LA ESTRELLA MUTILADA
ESTRELLA MUTILADA
TRELLA MUTILADA
LLA MUTILADA
MUTILADA
TILADA
LADA
DA

Y
qué espan
to el azul
derrame en cua
tro puntas de rubí
tan remoto entre las vi
ñas de los toros sonoros va
deados por la campal tristeza en
flecos trigos abajo arriba en furias
de oscuridad ardiente y las polen
tas amargas de otros sueños por una
Andalucía de buhoneros viajantes ya acu
ñados en ganancias de sombras perros lejos
caravanas gitanas por el río alucinante muerte dónde iría
aquel gañán oscuro tierra tierra entre los astros densos
adentro canta ahora su limosna de ciego el pozo azul en
ronda de estaciones profundas noches hondas aceites
de los búhos y campanas sombrías sobre el hogar de
entonces ya ahumado el secreto dolor vería la estre
lla mutilada las horcas del pajar en la niebla
estrechesísima y caliente ¡vida vida! y qué
espanto en ese azul derrame remoto
cuatro puntas de rubí aterido sobre
el hombre de la flauta que canta
canta canta universo dolor
sobre los valles de case
ríos pobres misteriosos
y sólo escucha ya
el corazón del
viento Rosa
les

NIÑO INMERSO EN LA NORIA



La muerte no. La estrella. Gira, oh feria, sombra. Viajero cuer po vivo y al respiro de los secretos. ¿Cuándo morirías? Una boca no puede con su asombro. Ni una verdad. ¡Rueda de gusaneras! Ba ja, baja. No sabes la subterránea gloria de esta flor que al niñ o aupa a muerte. Perfumes de otro lado de la vida, para la rueda de sus destrucciones. ¡Canción, canción que amaste! Lloras. Pudr es planetas de rodantes luces. Giros de gozos altos. La cosecha d e un ser sumerge en vértigo su esencia. ¡Cuánto incendio en la l una! Sube, sube. La transfiguración es ya; es ya una infancia. ah

O O

Rosales: era en el «Quinto toro», cuando un vino plumoso descolgaría sus tristezas entre los carnavales y los flecos de gualdas colgaduras bajo nube de redondez siniestr a un día de recitales y de aulas con nieve. La nostalgia de Andalucía, el joven de La Agorera allí en la sombra, en aquel hueco que abría la vida hacia la muerte, absort o entre retóricos baratos, la soledad encima y una vaga tiniebla de olivares y nichos más veloces. NO ES VERDAD ESE VERSO. Era en el «Quinto toro» y en un martes de ene ro del cincuenta y nueve, noche ya por Argüelles, por el pecho. Parloteaba, lívido, aquel enjambre de fáciles poe tas, los floridos, en la r a m a ridícula. Equilibrios dial écticos, primores, bisutería b a r a t a . El hambre, las dos hambres. ¡Qué soledad! Dolía el gallo dentro, gallo de s ombra entre las luces de neón oficial, Madrid castizo y burgués, con su organillo de rüidos, de horrores. No. No. NO ES VERDAD ESE VERSO. Volviera Andalucía con su sol p avoroso, y aquella cal de infancia blanqueando los hondo s caseríos, los recuerdos. Un río estraga el tiempo. Y u na canción. Volviera la palabra de Abril por arrayanes, mitad sombra y locura. Oh muerte que dejaste tu niño all í, en las zarzas de los morales prodigiosos. Sombras, so mbras. Vacías sombras. Y tu mano, Luis Rosales, cerca, alentando mi desvaído hombro, mi desvaído hombro, mi des

O O

# EL CANTO OSCURO

## I

Cuando mi padre agonizaba me decía palabras, angustiadas palabras que yo no entendía. Mi hijo balbucea ya palabras, torpes, rotas pal abras que dolorido oigo y no comprendo. Y yo canto en la noche hondas, sigilosas palabras que se unen oscuras al insondable universo. T ú tienes que aprender algo, para no morir en seguida, padre, padre mío, florecido en paña les. Hijo de mi vida, recita las conversacio nes oídas, para no emerger pronto en sangran tes mortajas. Yo acunaré a moribundos y naci entes, cantaré sin reposo palabras, misterio sas e inútiles palabras. Alguna vez dije auti llo, agorera, guadaña, cuando mi padre era u n sol y aún la muerte no besaba mi sombra. A hora tengo que gritar valles verdes, canción, alegría, cuando en su cuarto oscuro mi hijo l lora. Y algún día lejano, este papel enigmáti co será una sola palabra, aterradora como la escarcha desleída. Cuando mi padre agonizaba e ra un país alegre la existencia sobre un césp ed de cantos y verdes alabanzas. Mi hijo brot a ahora en un pantano negro, y el cormorán so mbrío grazna sobre la esfera húmeda de niebla s. Yo, que fuera de mi estirpe medito, sufro mis días absurdos, señalado por vosotros como un poeta oscuro, poeta oscuro, oscuro, oscuro

## II

Cuando mi padre agonizaba, al insondable univ
erso yo canto en la noche valles país alegre
existencia como la escarcha desleída hijo de
mi vida aterradora sobre un césped de cantos
en sangrantes mortajas recita las conversacio
nes oídas autillo agorera guadaña para no mor
ir enseguida palabra me decía en un pantano
negro yo fuera de mi estirpe medito acunaré a
moribundos y naciente y algún lejano día padr
e, padre mío, florecido en pañales, cantaré s
in reposo palabras, misteriosas cuando mi pad
re agonizaba palabras que yo no entendía mi h
ijo brota ahora sobre la esfera húmeda de nie
blas sigilosas palabras y el comorán sombrío
grazna alguna vez dije angustiadas palabras
que se unen oscuras cuando mi padre era un so
l ahora tengo que gritar inútiles palabras c
uando en su cuarto oscuro mi hijo llora canci
ón verde alegría y verdes alabanzas tú tienes
que aprender algo, mi hijo balbucea ya palabr
as, torpes, rotas palabras y aún la muerte no
besaba mi sombra este papel enigmático que do
lorido oigo y no comprendo será una sola pala
bra para no caer pronto hondas, rotas, torpes
palabras, palabras, palabras, palabras, pala

*RAFAEL SOTO VERGES*

## A LUIS ROSALES, EN SU CASA DE SIEMPRE

Para siempre servida está la mesa
cuando la casa es nuestra casa, cuando
el pan alumbra y nos está mirando
el vino, el agua de la fuente esa.

Un hombre escribe. En corazón se expresa.
Un hombre está escribiendo, esperanzando.
Brillan sus ojos porque está contando
la historia de su casa en luz impresa.

De repente: «¿Quién llama?» Se sostiene
la mirada en la puerta y se previene
en la mesa una silla, un pan y un vaso.

Llega quien esperabas, Luis. Ya llega
tu amigo, aquél, y sin hablar te entrega
la palabra salvífica. Oye el paso...

*ELADIO CABAÑERO*

# DAGUERROTIPO DE LUIS ROSALES

*La vida tarda en resumirse.*
L. R.

Puedes ver su figura en la opuesta ribera
No es un día de sol y él está sentado

Puedes ver su figura concedo melancólica
Pero no puedes precisar su mirada

Gritan aún los pájaros como bestias eternas
Severos picotean cordones de zapatos

Sentado en la ribera al pie de su casona
Que el otoño ensabana. Ha sacado sus muebles

Al jardín. Las vastas consolas y los hondos relojes
Arcas remachadas y negras mecedoras

Los pájaros se posan en antiguos percheros
Y calvos bueyes pacen los cajones abiertos

Cojos lechos de hierro rotas armas verdosas
Papeles amarillos trocitos de retratos

Volúmenes añosos y flores de papel
Puedes ver esparcidos. Pero no la mirada

Que no lleva en los ojos.
No se ve su mirada. Su mirada por qué.

*ALBERTO PORLAN*

# LUIS ROSALES Y YO

I

Luis Rosales y yo bajo el sonido
de las preguntas sin respuesta. Clara
la noche junto al sol que nos ampara,
y en salud del instante bienvenido.

Nada escapa a la música que ha sido
seno ferviente de lo que rodara
desde allá, desde el símbolo. Y nos ara
la memoria un cristal de tiempo huido.

Por eso Luis Rosales y yo estamos
seguros de aprender lo que olvidamos,
dueños del más incierto participio.

Y la noche que vuela y se estaciona
con olores y luces nos perdona
por no creer en la clave del principio.

II

Para el extraño siglo de una hora, qué deuda
de lo que se revive sin haberse vivido,
desvelada pureza
de niños y mujeres,
luces de puerto que en la oscuridad
ya no respiran, sólo se desprenden
de su nítida sal, y nos reciben
como a huéspedes blancos contra un muro
en que brillan,
incrustados,
los ojos de la noche;
y allí, entre ardida música
a la que no le importa vibrar como se debe,
allí entre vago alcohol
y calles que a estas horas se callan para hacer
el inventario inútil de los pasos,
allí vamos con lengua renacida,
como fantasmas de una romería hacia el santo sepulcro del espacio.

*DAVID ESCOBAR GALINDO*

# A LUIS ROSALES

A ti, que eres humilde y consiguiente.
Lo que está ante nosotros sucediendo,
Un hombre sucesivo que se escribe
Igual que esa palabra que no se piensa todavía,
Siempre y ahora continúa.

Regresar ya es hacer testamento:
Oh presencia del mundo,
Sigue cayendo todo lo que era propio,
Algún temblor, alguna
Luz de tu carne en su memoria ciega.
El destino es llevar la mirada en los ojos;
Sigue haciéndose *luego.*

Cuando caen las paredes del corazón todo se junta en algún sitio.
Ahora quiero decirte: vivir es asombrarse,
Morir dentro del pecho,
Abandonado, para siempre, allí.
Cada encanto es el primero,
Hay que elegir entre una forma u otra; hay que escoger nuestra resurrección.
Otra vez, dime, ¿es preciso seguir viviendo, hermano?

*JOAQUIN GIMENEZ-ARNAU*

(Los versos 1, 9, 10, 15 y 19 pertenecen a *Rimas;* los 2, 5, 6, 13 y 18 a *El contenido del corazón;* los 3, 4, 8, 12 y 16 a *La casa encendida;* los 7, 11, 14 y 17 a *Abril.*)

## CARTA DE CERCEDILLA A LUIS

Calladamente el viento avanza entre los ojos de la soledad,
colorea el romero.
Sólo tengo una hoja, un papel blanco,
pero hoy es fiesta,
                                    Luis,
tu fiesta.
Siete Picos se ha despertado
con nieve niña entre sus grietas
y un trozo de sol teñido de otoño
desciende entre los vientos fríos
hasta la biblioteca del pueblo
y se asoma a tus versos y de entre sus líneas
arranca el aroma de tu tierra, de tu cuerpo pardo.
Luis:
        hoy los chicos, y algún mayor,
leen tus pensamientos escritos, entienden tu sentir
y ya no eres Don Luis Rosales
sino que eres Luis, tan Luis como otros
Paco, Enrique, Pedro, Pío, Esteban,
y tú con tus poemas y ellos
moldeando materiales de construcción
o poniendo un vaso de vino después de una lectura
o estudiando pájaros de hierro,
vais creando amistad, sentimientos, imágenes,
y camináis unidos colocando
paredes culturales
en el pueblo olvidado donde no llega el verso
ni el teatro ni la música,
aquí en tu pueblo, en nuestro pueblo,
el de Carlos, Alfonso,
Paco Acaso, Enrique, Fernando y otros,
tú llegaste y no ya como poeta
sino a solas como hombre
aunque después también has sido poeta entre nosotros.

*SANTIAGO HERRAIZ*

# CON MI MUERTE NATURAL

*A Luis Rosales,*
*por las horas de güisqui, alma y ceceo.*

*¡siempre enfrente Extremadura*
*de su muerte natural!*
L. R.

Y este dolor de tierra por las venas
y las manos soñadas de trigales
y la lluvia en los ojos
y en el alma
un silencio con brillo de metralla.

Extremadura en pie
sin pie ni mano
barbechal en el aire y en las cales
comidas por los soles asustados.

Y este sopor de Extremadura dura
enhiesta, firme y fuerte
y este calor humano de su muerte
de tanto amar
y revivir sin vida.
Vivir es nada, Luis,
para el morir, que es todo.
Las encinas lo saben y lo han dicho.
Vivir no vale abrir el alma abierta
ni sueña abril para calmar el mal.
Un duro por un real
de poesía y de ternura...
¡qué dolor de piedra y sal!
Tú, muerta de muerte oscura,
¡siempre dentro, Extremadura,
con mi muerte natural!

*SANTIAGO CASTELO*

# POSTAL A LUIS ROSALES

Recuerdo la pureza de la Iglesia
de Argüelles
y a una patriarcal figura
de la Razón y de la Fe
en un Domingo
en que las cuentas del Rosario
eran más blancas que la escarcha
que caía en un Madrid
de Primavera.
Cuando llega el Invierno
en Managua
me evoca ante el frío
matinal
el calor de un sentido espiritual
y veo el recuerdo en el presente
la devenida Primavera
del setenta y tanto!

*JULIO CABRALES*

# POLVO ENAMORADO

*«Como si tú ya fueras la palabra precisa...»*
LUIS ROSALES: *La casa encendida*

Como si tú ya fueras
el agua
que me horada
la hoja
          tú ya fueras
el agua de una sombra
                    los soles silenciosos
de los cuadros

Como si tú
            la laxa madera
que será
          ya fueras
y el azar de los mares
y las ramas
como si tú una mano alerta
como si tú mi barca
como si pájaros, dolores
de dolor ya fueras.

*HERNAN SIMOND*

# LA VIDA CON SU TABLERO

## (Ecos y encuentros con Luis Rosales)

### I

En las primeras mañanas del recuerdo.
¿Se queda dormida la memoria? Sé que
vibra siempre el verano. No se materializa
el tiempo en las mil arrugas
sino en la claridad que se derrama.
De otras cosas me entero, de las horas
con alas, de canciones sin viento,
de nubes en la encrucijada clamorosa.
También sé que los ojos se apoyan
en la mesa de trabajo, o en la mano
que cordialmente se estrecha, o en
las luces desde fuera desenterradas.

De puro viejas se transparentan las palabras.
Se las oye. Como se oye a los pájaros.
Palabras que en el mar de los días
a estelas y a brújulas se asemejan. Esto
es: escuchadas desde dentro.

### II

Dícese: arboleda de mayo.
Repítese: amistad en los años.
El aire se mostraba acuchilladizo
en esas comparaciones. En poesía
se modelaba la libertad a pulso ganada.
Novela y crónica al acogerse el hoy y
el pasado reciente. Así era aquello, por
la Ciudad Universitaria, un despacho
austero, y el rigor de la ofrenda dicha y dada.
Herencia de la geografía de España. Andalucía
y Vasconia. Dos poetas. Hablábamos. Seguimos
hablando. Páginas con sencillez guiadas.

En la siempre difícil alegría, aquel diálogo
se continúa. Siembra, y esperanza. La vida
se escribe en las pizarras del alba.

III

Nadie habla de baratijas. Y menos que
nadie, yo mismo. Evoco el camino de las verdades.
No puedo olvidar nada. A nada renuncio. Acaso el
horizonte tenga su nido exacto en cántico
de labios sinceros, en la mano estrechada.
¿Qué tal te va? ¿Cómo siguen tus cosas?
Dos poetas se hablan. La vibración
de lo sentido. De lo soñado. En el
corazón. Con su sustancia. Por los
subsuelos de la tierra de todos. Por
arroyos y barrancas y vericuetos. Por
las venas que en espejo se recrean.

Nadie habla de baratijas. Granito y
basalto cerca del Guadarrama. La luz
que en despacho austero a colaborar
me invitaba.

IV

Madrid no se desdora en primavera, se
alza en su lenguaje renovado. Otra vez
la Universitaria, la charla de prisa o
sosegada. Apremia el poema con su albedrío.
Temblando venía la resonancia, lo oscuro
de la certidumbre. ¿Quién sabe vivir y soñar?
De la mano se lleva al corazón, es lazarillo,
reponiéndose infatigablemente la memoria.
Lo de siempre, lo de hombres. Todo arde y sale
a la luz de la cara y de las palabras. Eso
es el tiempo, su cauce y su cuenca. Madrid
por debajo de la corteza. Victoria, o
naufragio, un camino que todo ilumina, una
confesión de testigos. De encuentros.
Poesía, hondísimas soledades al habla.

*JACINTO LUIS GUEREÑA*

ESCRITOS
SOBRE
LA PERSONA Y LA OBRA
DE LUIS ROSALES

## UNAS PALABRAS PARA LUIS

Al poeta Luis Rosales le conocí algo allá por los años de 1935 o 1936. A partir de 1940 la casualidad me hizo ser maestro suyo en materias bastante alejadas del quehacer poético, y compañero suyo en interminables sesiones de poesía, recitada y discutida, con teorías que van y teorías que vienen, y que si patatín y que si patatán..., y las manecillas del reloj que vuelan hacia las horas del alba... Pero de mis impresiones de grato compañerismo ya salieron unas páginas en que tracé su silueta con pluma que siempre estuvo movida por el cariño, aunque a veces orillaba los terrenos del vejamen. Fue en el prólogo —escrito en una tarde y en una hora— para su libro *Rimas*, que comenzaba con el siguiente retrato del poeta: «Luis Rosales está hecho de una prolongada, densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceos, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac.» En fin, allí está escrita mi descripción de su carácter, y ahora sólo quisiera hacer la enumeración de algunos de sus muchos méritos literarios. Diré, pues, sólo, como resumen del trato personal con Luis Rosales, que es un hombre a carta cabal, inclinado al bien y a la benevolencia, amigo de sus amigos y, en principio, de todos sus prójimos; espíritu que ha sabido llevar con dignidad hasta la calumnia, y nada rencoroso, muy lejano de toda idea de lucro, tanto que sus amigos le hemos creído siempre atento sólo a la vida del espíritu y demasiado inocente para la material y económica.

Y ahora, su labor literaria.

La obra poética de Luis Rosales no es muy abundante. Añadamos que en su personalidad literaria hay otras varias facetas que habremos de examinar por separado. No importa; para todos, lo que resalta en él es el poeta. Yo mismo le he llamado anteriormente «el poeta Luis Rosales». Recordemos frases que todos hemos leído: «Asistió el poeta Luis Rosales», «Ha dado una conferencia el poeta Luis Rosales»; cosas así andan frecuentemente en los periódicos. Y es muy justo; el instinto de la gente lo ve muy bien; la poesía impregna la vida y la persona de Luis Rosales, y —hasta hace muy pocos años— había en toda su vida esa encantadora incapacidad a que he aludido para todo lo que tuviera carácter práctico. Ocurre además que esos otros trabajos

literarios, aparte el creativo, han sido siempre alrededor de un mismo centro de su obsesionante interés: la poesía.

Llegó desde su Granada nativa a la vida literaria de Madrid en 1932, en el momento en que la generación poética de 1927 (llamándola por el año de su mayor cohesión y actividad conjunta) pasaba por el primero de los períodos de su desintegración. La poesía de Jorge Guillén seguía su natural crecimiento; la de Pedro Salinas, aunque estaba a punto de tener el gran aumento de pasión de *La voz a ti debida,* continuaba moviéndose siempre dentro de sus máximos medios expresivos. Pero en la poesía de Alberti, Lorca y Aleixandre se estaba señalando un cambio de la mayor importancia; el que hay, respectivamente, entre *Marinero en tierra* o *La amante, El romancero gitano* o *Canciones* y *Ambito,* de un lado, y de otro, *Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York* y *Pasión de la tierra* o *Espadas como labios* o *La destrucción o el amor.* Con grandes diferencias personales, la poesía de los tres había traspuesto una importante linde, había entrado en otro mundo: un mundo de formas irracionales y misteriosas y de asociaciones establecidas a través de las zonas más profundas y —casi siempre— más sombrías de la vida psíquica.

Muchos jóvenes se habían de dejar llevar hacia esos experimentos. También los veintidós años de Luis Rosales podrían haber sido arrastrados, pero él no lo fue; aprendió, como todos, de lo que estaba cuajando en el aire, pero sin que se enturbiara la diafanidad de su visión poética del mundo. Esto es lo que revela su primer libro.

En 1935 publica ese primer libro: *Abril,* tan juvenil y primaveral como corresponde a su título. *Abril* es un canto de amor. Una enorme ternura, una feliz capacidad expresiva pone en la boca del poeta las imágenes más delicadas y cambiantes. Estas imágenes son de su época. Muchas veces o son irracionales, o parecen estar en las lindes de la irracionalidad. No son dibujables, no tienen equivalencia neta del lado de lo real; lo más frecuente es que surgieran a través de muchos nexos intermedios, que sólo un más demorado análisis literario permitiría rastrear; como la luz de las estrellas gana su misteriosa nitidez por la lejanía, así estos destellos que nos llegan del otro lado del muro de nuestra limitada razón, sugieren con más felicidad, con otra clase de exactitud, de nitidez, que, ésta sí, es totalmente poética:

*¡Qué confesión de arroyo martiriza tu sangre!*
*Los barcos lentos giran sobre tu piel; los barcos*
*la gozosa marea de tu risa indeleble*
*y el agua de tus miembros.*

A veces se creería que en ellas —en estas imágenes de un granadino de hoy— hubieran dejado su aromada gracia y su sensual nostalgia los antiguos cantores de Al-Andalus:

*Son tus ojos, cargados de palomas, como estanques sembrados de luna;*
*como una brisa triste de color persuasivo,*
*duermen bajo la frente su plenitud de hoja.*
*Tus dientes son tan blancos que escarchan la sonrisa,*
*y tus labios son olas fragantes que me envuelven*
*y empujan suavemente mi cuerpo hacia la playa.*

El poeta piensa en la voz «como una ciudad bajo la niebla», y en la carne de la amada, como vuelo de palomas o campanas o nevado jazmín moreno:

*Tu carne, que insiste en el aroma para lograr el vuelo,*
*tu carne, ¡qué continuo rebato sin campanas!*
*¡qué descuido moreno de jazmín sobre el mundo!*

Las manos (imaginadas como dos cisnes por el lago de la cabellera):

*Tus manos, como un enredo tibio de verbena y acanto,*
*tan tranquilas de cisnes en la gloria del pelo...*

La garganta (y volvemos a sentir relación con los poetas hispanoárabes):

*Tu garganta impasible de espuma pasajera*
*como una palma joven que saludara con la cintura...*

La presencia de la amada es el portento absoluto. La naturaleza tiene su explicación por ella y en ella. Y así, claridad, blancura de nieve, mares, vientos, islas, álamos, nardos, espuma, no son metáforas para explicar a la amada, sino naturales atributos de ella, todo colmado por ella:

*Verte, qué visión tan clara.*
*Vivir es seguirte viendo.*
*Permanecer en la viva*
*sensación de tu recuerdo.*
... ... ... ... ... ... ... ... ...
*Todo colmado de ti.*
*No ser más que el ojo abierto,*
*y eternizar el más leve*
*escorzo de tu silencio.*
... ... ... ... ... ... ... ... ...
*Verte: qué oración tan pura,*
*islas, nubes, mares, vientos,*
*las cinco partes del mundo*
*en las yemas de los dedos.*

«Vivir es seguirte viendo» o «permanecer en la viva sensación de tu recuerdo», dice el poeta, ligando su mera vegetación vital ya a la presencia irradiadora, ya al recuerdo de esa presencia: la amada-portento. Asombro ante el portento; miedo de llegar a él:

*Miedo de acercarme a ti*
*y de aceptar el destino,*
*dulce pasmo de mi carne,*
*posible desdén sumiso.*
*Miedo de contar el bosque,*
*claro amanecer de río;*
*sombra, primavera y musgo*
*de paisaje conmovido.*
*Miedo de saberte tumba.*
*Cima de balcón tranquilo.*
*Arrayán que lento arde.*
*Luna de cobre y olivo.*
*Miedo de doblar el agua*
*y ser romero del trigo.*
*Miedo de colmar el gozo*
*y de olvidar el olvido.*

Otros poetas han cantado así la mujer («todo vivido en milagro», dirá Rosales junto a la amada) como portento, como milagro, como

*cosa venuta*
*di cielo in terra a miracol mostrare.*

Prescindiendo ahora de otros antecedentes que pueden señalarse, esa posición de asombro y veneración ante la belleza de la mujer, milagro, perfección absoluta, como cercana a la divinidad, nos viene, a través de Dante, del *dolce stil nuovo* y se vivifica una y otra vez al contacto con las ideas platónicas durante el Renacimiento. La estela no se interrumpe nunca.

Tomemos un tema concreto; será así más fácil, limitándonos, percibir las semejanzas. Rosales ha cantado en muchos poemas de su *Abril* el hálito de la presencia física de la mujer, y luego, aún más delicado, el de su recuerdo. La mujer avanza y todo se serena u ordena por donde ella pasa:

*Tú estás en la serena ordenación que despierta tu paso.*
*Tú eres lo que persiste en el abandono de la presencia amada.*
*Tú eres lo que nos queda después de la visión aromando los ojos.*
*Tú la sola caricia que persevera y canta*
*su asombro de mujer, que define la ausencia.*

Estos efectos del paso de una mujer —esa serena ordenación que despierta su paso— habían sido cantados antes por poetas de muchas épocas y lugares distintos. Para no elegir sino lo más próximo, ver, alabar, bendecir esos efectos del paso de una mujer, es un tema que aparece varias veces en el *dolce stil nuovo,* y Dante lo ha inmortalizado en uno de sus más bellos sonetos (del que acabo de citar un par de versos).

Dice Dante en el comentario en prosa a ese soneto que cuando ella pasaba por la calle las gentes corrían para verla. Ella se iba sin orgullo ninguno de aquel efecto que producía. Algunos decían: «Esta es una maravilla, y bendito sea el Señor que tan admirablemente sabe obrar.» Y todos, llenos de una alegría dulce y honesta, suspiraban.

También, entre nosotros, Joan Maragall está en esa línea. De esa «ordenación» del mundo que, según Rosales produce la amada nos ha hablado también Maragall (pero éste lo llama «reposo»):

*La presència de la Dona hermosa*
*te fa humil i devot contemplatiu.*
*En la presència de la Dona hermosa*
*hi ha quelcom d'un repós definitiu.*

Los poetas de esta línea de sentimiento perciben también —como otra presencia aún más sutil— la dulzura de la ausencia de la mujer. Rosales dice —lo hemos leído ya— que ella es «lo que persiste en el abandono de la presencia», «lo que nos queda después», lo que «persevera y canta», ese «asombro» de mujer, «que define la ausencia». Maragall viene a coincidir con otras palabras:

*La partida de la Dona hermosa*
*te deixa il'luminat hermosament.*
*En la partida de la Dona hermosa*
*hi ha una estela de llum que es va perdent.*

No creo que haya relación ninguna directa entre Maragall y Rosales (la diferente plasmación del pensamiento parece comprobarlo) ni aun siquiera que nuestro poeta, cuando escribió *Abril,* la tuviera con el *dolce stil nuovo* y Dante. Estos, es cierto, abrieron un ámbito iluminado en nuestra poesía europea, y en él todos vivimos y respiramos: la poesía de amor, entre nosotros, supone ese asombro esencial, y no es, en el pormenor, sino un intento de definir las modificaciones que realiza el amor en la psicología del amante. Petrarca lo hizo en su *Canzoniere,* como Rosales en su *Abril,* cada uno según su modo de inspiración y sus distintos recursos expresivos.

Pero una turbonada pasó desordenadora, desenraizadora, sobre la delgadez y la ternura, sobre los éxtasis de miedo y asombro de *Abril,* y así, producto del dolor, nació ese poema final, «Misericordia»: poesía religiosa, íntima, desgarrada, sincerísima, que por estas condiciones y por su temprana fecha (1933) es probablemente la que inaugura esa línea que tan característica había de ser de nuestra producción desde 1939 en adelante.

He citado sólo pasajes de poemas escritos ya en romance, ya en verso que va hacia formas libres y sin rima alguna. También había en *Abril* sonetos y otras formas aconsonantadas que nuestro poeta maneja con gran suavidad y fluidez. Son éstas las que predominan en su *Retablo sacro del nacimiento del Señor,* librito publicado en 1940, que es de las obras más conocidas de Rosales: su dulzura y su ternura emocionada le han dado una feliz pervivencia, siempre renovada por el gozo anual de las Navidades, pues el autor suele prolongar la materia de este libro con alguna nueva poesía escrita —siempre a ruego de amigos— cuando llegan esas fechas.

Habían pasado muchos años desde la publicación de *Abril,* cuando en 1949 apareció el poema *La casa encendida.* El poeta, que al salir su primer libro tenía veinticinco años, va a cumplir ya los cuarenta; muchas cosas han ocurrido en España y en la literatura española. En la poesía de Luis Rosales, también. La primera impresión del lector de *La casa encendida,* que viene de *Abril* y del *Retablo sacro del nacimiento del Señor,* es de sorpresa. La sorpresa no es total por el uso del verso libre, que llena el nuevo libro; porque el verso libre estaba ya en algunos poemas de *Abril;* pero aun en este aspecto exterior hay algunas novedades de las que luego hablaremos. Lo que primero sorprende es que el poeta de *Abril,* que parecía en puro éxtasis interjectivo ante la belleza de la amada y de la naturaleza, en *La casa encendida* se ha convertido en un narrador. El poema de la época de la llamada «poesía pura» no podía contener anécdota, considerada entonces ganga impurísima; el poema surrealista podía contener mucha materia concreta, pero siempre sugerida y desarrollada por nexos irracionales. Y este poema de Luis Rosales contiene narración de hechos verídicos: el poeta se halla, al principio del poema, solo con el silencio y el cansancio de una vida sobre los que ya ha caído la nieve, borrando mucho de lo que creyó suyo, y entonces en su casa, donde la luz está apagada, ve cómo una habitación se ilumina, una memoria surge: la juventud, con los compañeros y compañeras de los días universitarios, todo presidido por la figura de Juan Panero (hermano de Leopoldo), Juan Panero, que había de morir muy joven; otra vez la imagen iluminada es el encuentro con María, la que había de ser, años más tarde, mujer del

poeta; otras son de infancia: Granada, el Corpus, la casa de la niñez, una criada vieja (Pepa, Pepona), los padres, el encuentro en que se describe cómo se conocieron los padres, la madre, el desvivirse del hombre hacia el recuerdo de la madre.

Todo esto está contado con palabras muy distintas de las de *Abril,* sin aquella especie de alarido de última belleza que tenían las del libro juvenil; ahora son mucho más próximas a las de la prosa o aun de la conversación, aunque Rosales no abandona nunca el uso de imágenes. Véase lo diario y lo poético juntándose en la evocación de la antigua criada:

*...y puede ser que yo sea niño*

«Pepa, Pepona; ven»

*y Pepona llegaba hacia nosotros con aquel alborozo de negra en baño*
*con aquella alegría de madre con ventanas* *[siempre*
*que hablaban todas a la vez, para decirnos*
*que no hay tarde sin sol, ni luz que no caliente*
*las mieses y las manos,*

«pero, Pepa, Pepona, ¿dónde estás?»

*y estaba siempre*
*tan morena de grasa*
*que parecía una lámpara*
*vestida con aquel buen aceite tan pálido de la conformidad;*
*y era tan perezosa,*
*que sólo con sentarse*
*comenzaba a tener un gesto completamente inútil de pañuelo doblado,*
*de pañuelo de hierbas;*
*y vosotros recordaréis conmigo*
*que tenía un cuerpo grande y popular,*
*y una carne remisa y confluente*
*que le cambiaba de sitio acomodándose continuamente a su postura,*
*como cambian las focas, para poder andar, la forma de su cuerpo,*
*y vosotros sabéis que todavía*
*después de quieta siempre, era tan buena,*
*tan ingenua de leche confiada,*
*que muchas veces las avispas se le quedaban quietas en las manos,*
*y ahora está en una cama de carne de hospital*
*con el cuerpo en andrajos,*
*y vosotros sabéis, y Dios lo sabe, que se llamaba Pepa,*

«pero, Pepona, ven; ¿cómo no vienes?»

*y vosotros sabéis*
*que todos los hermanos hemos vivido dentro de ella,*
*sin encontrar la puerta de salida*
*durante muchos años,*
*que sus manos han sido las paredes de la primera casa que tuvimos*
*durante muchos años,*

*hasta que al fin la casa grande,*
*la casa de la infancia fue cayéndose,*
*la casa de hora única, con una estancia sola de juego indivisible,*
*de cielo indivisible,*
*se fue cayendo al fin, sobre nosotros, con la carne de Pepa,*
*se fue cayendo como ella, y agrietándose al fin, la casa de la infancia*
*y dejó de volar el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nues-*
*[tros labios...*

Otras veces se asoma a un mundo visionario u onírico, que se diría próximo al del surrealismo, sólo que aquí el misterio está racionalmente orientado hacia una meta propuesta. La habitación encendida (es la imagen del encuentro con María y la llegada del amor) se va cambiando en lluvia norteña, en muelle, en escalera de muelle, donde la protagonista está sentada esperando:

*Sabed, ahora se encuentra lloviendo dentro de ella* (dentro de la habi-
*es una lluvia «triste como un llanto de ciego»,* [tación),
*es una lluvia interminablemente sucesiva,*
*interminablemente diciéndome que llueve,*
*interminablemente cayendo siempre y sin mojar la tierra;*
*y, sin embargo, sabed*
*que entre la lluvia*
*hay un sonido húmedo y sordo*
*de embestida total que socava la entereza de algo,*
*hay una mano que nos está cambiando de sitio el corazón,*
*y hay un latido que se empapa de lluvia,*
*y hay una carne tensa que se está haciendo vegetal,*
*que se redime de ser carne y que llueve...*

Y YO AL ENTRAR LO ESTOY MIRANDO TODO, SIN PODERLO ENTENDER,
*y sé que no es posible, y, sin embargo, es triste,*
*y sé que no es posible, y, sin embargo, es verdadero:*
*sí, sabed, son las aguas reunidas,*
*son las aguas reunidas en la extensión del mar lo que estoy viendo:*
*las dársenas sacramentales donde las naves se restauran,*
*las mercancías que se entretienen en decir que la tierra es redonda,*
*los malecones como alianzas que contribuyen a la seguridad que nadie*
*y los muelles,* *[tiene,*
*y los muelles desiertos y vacíos como un beso deshabitado que nadie*
*que nadie vive y sabe a llanto* *[espera,*
*entre dos labios mecánicos y unidos,*
*y el mar que muere ya,*
*y un barco avanza entre la niebla*
*—sigue lloviendo—*
*sigue avanzando un barco entre la niebla que borra al fin su arboladura,*
*y recoge su adiós como un pañuelo,*
*mientras sigue lloviendo,*
*mientras sigue lloviendo y en la escalera que se hunde,*
*en la escalera que es como el vientre fláccido del muelle,*

*en la escalera ciega que baja hasta las aguas,*
*está esperando una mujer,*
*una mujer sentada y última a la que llega el agua a las rodillas,*
*una mujer que también llueve,*
*que también dice adiós entre la niebla,*
*que también sabe que ahora es de noche y está sola.*

Quizá lo más característico del cambio que va de *Abril* a *La casa encendida* sea el paso del entrecortamiento de lo interjectivo a una gran fluidez. Forzosamente el verso libre (el de Luis Rosales es de una gran tersura) tiene que apoyarse en recursos discursivos. Otra causa colabora a ello: se ve que el poeta tiende ahora a una condensación de pensamiento. (A este respecto resulta curioso comparar poemas publicados en *Abril,* y luego en antologías después de 1946; podría compararse la última estrofa del que empieza: «Abril, porque sueño, creo.») Esta tendencia al pensamiento poético es evidente en *La casa encendida;* las distintas partes del poema suelen comenzar por versos que el poeta ha hecho imprimir en versalitas y que son reflexión o condensación de lo que luego se desarrolla en el relato. En *La casa encendida* las imágenes suscitadas por la memoria a veces se desarrollan con una cinematografía de ensueño, adquieren —así el trozo del muelle que citaba antes— esa irreal realidad del sueño que tienen las creaciones de algunos maestros del surrealismo pictórico (con ella, una irracionalidad, en la que es evidente el paso de la poesía surrealista). Pero ese sueño evocado tiene en el poema su meta exacta, prevista o intuida por el poeta. Al principio de las principales partes del poema la reflexión empieza a operar con sus nexos lógicos, como pensamiento condensado; éste se desarrolla luego o ejemplifica con elementos procedentes del recuerdo (de la experiencia personal); es un desarrollo que a veces va como por vías oníricas. Pero la realidad así evocada sigue fluyendo por debajo. No siempre ocurre así; el fragmento «Pepa, Pepona» fluye por cauces muy distintos (más directamente reales), pero siempre con bastantes elementos de irracionalidad expresiva. En conjunto es difícil condensar las notas características de un poema tan complejo, en donde confluyen tantos modos de sensibilidad y tan encontradas técnicas expresivas. Yo veo *La casa encendida* como uno de los intentos más logrados de incorporar los hallazgos del surrealismo a una técnica constructiva; para ello el poeta pasa a cada instante de la racionalidad a la irracionalidad, de la mera evocación de la memoria iluminada a la fluencia onírica, y se demora más o menos del lado de acá o del lado de allá de esta muralla, tan divisoria en general; no en su poema. Con sus rasgos de fuerza creativa y de emocionada evocación, *La casa encendida* es uno de los libros verdaderamente

importantes que ha producido la poesía española en estos últimos treinta años.

Dos más tarde que *La casa encendida,* Rosales publicó sus *Rimas;* es una colección de poemas sueltos, y la mayor parte están escritos en formas tradicionales, predominando el endecasílabo; frecuentemente aparece la asonancia que une los versos pares (y por aquí estas *Rimas* van a relacionarse con las de Bécquer y con la poesía de Antonio Machado). Las *Rimas* de Rosales incluyen algunos de los momentos más delicados de una inspiración que siempre ha tenido la exquisita delicadeza andaluza. También se encuentran allí algunos de sus poemas de más intensa emoción humana. Como en la composición a su madre muerta:

*... Tu voz me llega*
*como el aire de marzo en un espejo,*
*como el paso que mueve una cortina*
*detrás de la mirada. Mira, vivo*
*oscuro y casi andado. No sé cómo*
*podré llegar, buscándote, hasta el centro*
*de nuestro corazón, y allí decirte,*
*madre, que yo he de hacer en tanto viva*
*que no te quedes huérfana de hijo,*
*que no te quedes sola, allá en tu cielo,*
*que no te falte yo como me faltas.*

Este poeta, tan poeta, ocultaba otros anhelos; necesitaba verter su espíritu en varias de las direcciones de la expresión literaria; tenía otras cosas que decir, además de su poesía.

Y, sin embargo, era tan poeta, que le fue costando tiempo y tiempo, no el abandonar lo poético, porque eso no lo podía hacer sin ser infiel a su destino, sino el modificar la forma de su expresión, esencialmente lírica.

Allá por mil novecientos treinta y tantos el joven poeta seguía los cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Entre sus profesores figuraban Américo Castro, Xavier Zubiri, Pedro Salinas, José Montesinos... Esta formación universitaria tendría, claro, gran influencia sobre el desarrollo ulterior de su obra. Y, sin embargo, el terrible destino de poeta lírico ¡pesaba tanto! El aspecto crítico comienza tímidamente a aparecer en trabajos de aquella época; la publicación reciente de *El romancero gitano,* de García Lorca, le da motivo para el delicado ensayo *La Andalucía del llanto;* pero esta prosa ¿es crítica literaria o es poesía? De la misma época —Latín, Ciudad Universitaria— es una traducción en verso de las dos primeras églogas de Virgilio. Aparecían estos trabajos de Rosales en la revista *Cruz y Raya.*

Unos años después, la en esos ensayos apenas insinuada veta de

crítico y erudito iba a tener, por fin, desarrollo. Pero habían pasado cuatro terribles años españoles. Quizá ese paréntesis explique el esguince, el aparente barquinazo de las actividades del poeta a partir de 1940. ¿Es quizá otro hombre? He contado en otro sitio cómo en ese decenio que empieza en 1940 Luis Rosales se dedicó con —¡quién lo diría!— inquebrantable puntualidad a acudir a la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional y a leerse —por las buenas— los tomos poéticos, que iba pidiendo siguiendo la numeración. Todo lo que le llamaba la atención lo iba apuntando. El poeta, sin dejar de serlo, había, pues, descubierto la erudición. Llegó así a reunir un copioso y precioso archivo de datos que hemos utilizado todos los trabajadores españoles o extranjeros que se lo hemos pedido, porque Rosales ha sido siempre generosísimo en comunicar su tesoro.

Las pesquisas de Rosales en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional iban en especial encaminadas a seguir una línea que él intuitivamente había descubierto. Las historias de la literatura, después de Garcilaso, durante los siglos XVI y XVII, apenas prestan atención a lo que no sea el desenvolvimiento de la poesía de origen italiano. El gusto por la lírica de Villamediana y la del conde de Salinas le llevó a Luis Rosales a hacer un descubrimiento que creo original; por lo menos, no sé que nadie lo haya formulado de manera tan neta; aparte de la poesía endecasilábica, la antigua sentimentalidad de los Cancioneros, General, de Resende (en portugués y en castellano), etc., fluye subterránea y continuamente a lo largo del Siglo de Oro; en los manuscritos de la Nacional se comprueba esa fluencia que aflora aquí y allá en la obra de Villamediana. A él dedicó mucha atención y mucha vida nuestro poeta, y así fueron surgiendo antologías de las obras de Villamediana; luego, una edición de todas ellas, preparada por Rosales, pero en la que no quiso que apareciera su nombre por precipitaciones editoriales de última hora, y el ensayo *La poesía cortesana,* publicada en homenaje de quien firma estas líneas, que desarrolla esta tesis con gran acierto y novedad.

También le interesó mucho la figura tan importante como desvaída en los manuales del conde de Salinas. A ella dedicó una laboriosa y afortunada investigación, que en el original a máquina ocupa 800 folios. Rosales, siempre insatisfecho, no ha dado aún —¡qué le vamos a hacer!— los pasos decisivos para que llegue a la impresión. Fue la tesis de su doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y obtuvo calificación máxima.

Otras veces ha llevado su atención a la poesía moderna; en *Muerte y resurrección de Antonio Machado* ha hecho un análisis de pene-

trante intuición en uno de los poemas más inquietantes del gran poeta.

La actividad de Luis Rosales se ha dirigido hacia otras muchas metas: ya a la filosofía del lenguaje, a la que ha dedicado un largo ensayo: *Algunas consideraciones sobre el lenguaje,* ya a la historia del siglo XVII, como en su estudio sobre *La alianza anglo-española de 1623,* ya a las relaciones de historia y literatura, como en el artículo *Algunas reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos Austrias* (y debo decir que sobre este tema de la sátira ha reunido Rosales un inmenso acopio de datos que esperamos se conviertan algún día en una obra definitiva). Mientras tanto, en libros en prosa, como *El contenido del corazón* (que iba publicando por estos años en la prensa), seguía predominando netamente el poeta. Pero es imposible mencionar aquí la totalidad de la obra dispersa e inédita de Luis Rosales. Detengámonos ante su más demorada aportación a la crítica literaria.

El libro de mayor empeño de Luis Rosales, crítico e investigador literario, nos muestra también reunidas esas dos tendencias o aspiraciones que —junto a la fundamental: la poesía— hay en su alma: anhelo de conocer hechos —en fin, erudición— y deseo de interpretarlos, ligándolos y relacionándolos dentro de los órdenes del pensar humano, es decir, filosofía. La dualidad intrínseca al título también lo expresa: *Cervantes y la libertad.* Y aun del título mismo nos sale una tercera perspectiva, que la principal preocupación filosófica de este poeta no es de carácter estético, sino ético, moral; es la conducta humana en la obra y en la mente de Cervantes su principal preocupación.

De este libro sólo se ha publicado una parte, si bien la más extensa, según declara el autor, la que lleva por título *La libertad soñada;* otras dos, anunciadas sólo, serían *La libertad real* y *La libertad artística.* Así y todo, esta única primera parte que hasta ahora tenemos forma dos volúmenes, que suman más de mil páginas de caja nutridísima. Rosales no abdica nunca de su cualidad fundamental: la de poeta, y en este libro, tampoco. Y ahora, la triple confluencia: la predominante de poeta, la de historiador minucioso de la literatura y la de filósofo no dejan de producir en libro de tal volumen algunas perturbaciones que pueden quizá desorientar al lector.

Enormes incisos en el desarrollo discursivo, bromas y divertimientos; modificaciones en el plan, que ha cambiado varias veces de meta; digresiones polémicas, siempre corteses, pero que pueden, sin embargo, ser de tono muy vivo; paréntesis para contar al paso una anécdota humorística; todas estas características dan a este libro de Rosales una fisonomía muy peculiar, y que seguramente resultará escandalosa para

tantos críticos como se estilan, que ocultan su terrible oquedad sentimental e intelectual con austeros ropajes del más intransigente cientificismo. Y no es que yo, en trance de escribir un libro de esta clase, me hubiera echado el mundo a la espalda, como Rosales lo ha hecho de manera muy cervantina, y quizá para apropiarse su libertad como un auténtico personaje del *Quijote*. Creo, sin embargo, que, bajo su abigarrada y escandalosa apariencia, se abren en *Cervantes y la libertad* grandes perspectivas de apasionante novedad y se dicen sobre el arte del gran novelista palabras reveladoras, gracias a las cuales quedan juntas, ordenadas y apretadas en haces, muchas de las hebras que se nos presentaban como independientes y aun contradictorias en la tan variadamente dispersa obra cervantina.

Rosales plantea sus temas con seriedad absoluta y con completa fundamentalidad. No sabemos lo que es Cervantes —si hemos de ser sinceros— ni tampoco lo que es la libertad. Asediar este último concepto será la primera tarea, y a esto se dedican las 140 páginas iniciales del libro. Sólo después de esta larga introducción se puede entrar en la relación binaria que anuncia el título *Cervantes y la libertad*. Quienes por cervantismo entiendan ante todo —como creo que hay que entender— el conocimiento, meditación e interpretación de la obra de Cervantes y no los pormenores de su vida (aunque este conocimiento biográfico no se puede tampoco desdeñar —ni Rosales lo desdeña—) quienes piensen así, al avanzar por la lectura de *Cervantes y la libertad* se irán quedando asombrados del cervantismo de Rosales, de lo mucho que sabe este poeta, de la diversidad e intensidad de sus lecturas; es una inmensa masa de conocimientos, un penetrar hondo y pormenorizado en todos los repliegues de la obra cervantina, de la obra misma y de la literatura de exegetas y escoliastas; todo basado, descansado y serenado en una impregnación honda de la literatura universal y de las grandes perspectivas del pensar filosófico. Por eso el conocimiento que Rosales tiene de la obra de Cervantes está penetrantemente iluminado por la meditación y la comparación. Y no hay seguramente un libro que con tanta generosidad y valentía como *Cervantes y la libertad* trate de situarnos al gran novelista entre los ejes coordenadores del pensamiento humano. ¡Cuántos aspectos y valores cervantinos nos revela la lectura de Rosales, cuántos pormenores de la obra cobran ahora relieve, cuántos personajes que se nos quedaban desdibujados resultan ahora llenos de vida! Léanse el maravilloso y novedoso análisis de la aventura de los galeotes, el enfoque totalmente nuevo y revelador de *El licenciado Vidriera*, el precioso estudio del carácter de Marcela y los muy intuitivos de personajes de *La Galatea*

y del *Persiles.* Sobre mínimas figuras cae también la lente de Rosales: por unos instantes vive ante nosotros la hija de don Diego de la Llana, la única realidad entre las ficciones de la ínsula Barataria. Rosales nos revela cómo la meta vital y la razón profunda del existir de un gran número de personajes cervantinos es la apropiación de la libertad. Esta apropiación toma forma de evasión: evasión de sí mismo; la evasión de Quijano se llama Don Quijote; la evasión respecto al prójimo es la locura del licenciado Vidriera; la evasión del mundo, de la vida, de la Historia, está representada por toda una serie de solitarios cervantinos: Antonio el Bárbaro, Renato y Eusebia, la misma Marcela; son se diría, seres nostálgicos de la «edad dorada», inadaptados en el mundo en que les ha tocado vivir, y a ese anhelo de evasión responden también las concepciones —y aun ficciones— literarias que Cervantes recibe de su época, pero que dentro de esta clara interpretación vemos muy bien cómo se fijan y cobran nuevo sentido en la obra cervantina: los pastores, los gitanos, los innumerables aventureros, todos buscan su libertad. Vivir en la novela cervantina no es deslizarse en una rutinaria sucesión de días y noches; es una incesante busca de la libertad. Vivir en la novela cervantina es intentar la plena realización de la libertad humana.

Este intento alcanza al mismo tiempo la más completa realización local y universal en el *Quijote.* Rosales ha indagado con especial fortuna el carácter distinto de la evasión quijotesca —hacia la libertad— en la primera y la segunda parte de la obra. Con aguda intuición descubre que la diferencia entre las dos reside en la diferente violencia de esa evasión, en la distinta tensión entre el personaje que se liberta y el medio del que se desarraiga. Este choque, esta violencia, es menor en la segunda parte que en la primera; en la segunda el caballero corre la mayoría de sus aventuras ya en un palacio, ya en una ciudad, y casi siempre le rodean personas que están más o menos quijotizadas, que de algún modo comprenden la grandeza y ven con simpatía la empresa de Don Quijote. ¿Qué ha ocurrido? Sencillamente esto: que Don Quijote entra en la segunda parte ya como personaje histórico, con la aureola de su fama, ya como una mezcla (casi pirandelliana o unamunesca) de ficción con realidad; sólo que aquí, en la segunda parte del *Quijote,* la «realidad» es sencillamente la realidad literaria de la primera parte y sobre todo del eco de esta primera parte en el público; quiere esto decir que los primeros cervantistas fueron el propio Cervantes y los personajes que rodean a la pareja Don Quijote-Sancho en la segunda parte.

He tocado sólo algunos de los principales puntos de una obra tan

densamente rica como es *Cervantes y la libertad.* Las intuiciones fulgurantes abundan en ella: «la clave del estilo de Cervantes es la indeterminación», dice Rosales, y en una definición compacta nos da un principio que la crítica, creo, podía contrastar ampliamente. Yo diría que en Cervantes hay una pendular oscilación entre una determinación extremada (pormenores de objetos en el patio de Monipodio, por ejemplo) y esa desbordada o como abandonada indeterminación que postula Rosales; en esta indeterminación (¿Quijada, Quesada o Quejana?, «un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme», etc.) reside mucho del humor, del más inimitable y adorable humor cervantino.

Dentro del campo de la Historia, Rosales ha publicado recientemente un libro clave: *Pasión y muerte de Villamediana,* cuya primera parte fue su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua. En este libro Rosales vuelve valientemente a plantear el terrible problema que hay detrás de la muerte de Villamediana. Una tesis ya centenaria, repetida y ampliada en nuestros días, venía juzgando esta muerte como una especie de castigo ejemplar por un pecado nefando. Esta teoría venía a destruir las dos antiguas: la más bella y romántica, que ha dejado numerosas y brillantes anécdotas: el conde estaba enamorado de la reina, y su variante: de quien estaba enamorado el conde no era de la reina, sino de la amiga del rey. Luis Rosales bucea entre las relaciones que tejen los hechos y los desesperados poemas d Villamediana y les saca su sentido, y encuentra que los amores del conde eran, en verda, reales: de quien estaba enamorado era de la francesa Isabel, la mujer de Felipe IV. Es una maravillosa pieza, documentadísima y novedosa en el pormenor, bien templada y ajustada, perfectamente conducida en el juego de sus distintas partes.

La última obra poética de Rosales, publicada en 1969, tiene uno de sus títulos más popularizados y reveladores: *El contenido del corazón.* De este libro singularísimo quisiera hablar, y hablaré en su día, con el entrañamiento y la atención que requiere. Pero hoy, por falta de tiempo—¡ay, la falta de tiempo!—, ya no puedo continuar estas palabras para Luis.

*DAMASO ALONSO*

# LUIS: MEMORIA, PALABRA DEL ALMA

Me parece probable que cuando los historiadores de la literatura intenten ordenar lo que ha sido la poesía española de nuestra época, Luis Rosales aparecerá como una gran grapa o abrazadera que sirva para dar coherencia a poetas y tendencias dispersas, a períodos sucesivos y a generaciones encontradas.

¿Cómo hubiera sido más tarde Luis Rosales si no hubiera sobrevenido la guerra civil cuando nuestra promoción era joven? Recordemos lo que fue su libro *Abril* en la víspera de ella. Cierro los ojos y ante mí está un Luis Rosales elegante, acaso con traje cruzado.

*Volvíamos de la clase donde nosotros nos sen-*
*tábamos entre el latín y entre el silencio de ella;*
*yo te había dicho: —Espera en el pasillo, ¡no seas tonto!,*
*no es preciso dar clase para estar a su lado.*

El lo evoca así en uno de sus mejores poemas en tiempo presente, el difunto Juan Panero dialogando con él, en los pasillos de una Facultad nueva, varios siglos antes de Camón Aznar y del olor a tortillas de aceite de soja, yendo todos juntos,

*íbamos todos juntos; ¿iríamos todos juntos? Pilar, María Josefa, Concha,*
*acaso Lola...* *[Piedad,*

Los jóvenes que iniciaban entonces una vuelta a las formas regulares y se estaban haciendo —Juan y Leopoldo Panero, Germán Bleiberg; de los consagrados, el más próximo, Miguel Hernández— maestros de los mayores, descubrieron en el libro *Abril* la obra ya lograda, con el repertorio de las formas con todas las experiencias técnicas asumidas.

Ese era Luis Rosales entonces, el estudiante en quien Federico García Lorca y Pablo Neruda veían no ya una esperanza, sino una realidad.

La modestia de Luis le llevó, en el abismo del desastre, a empezar de nuevo. Serían otros quienes pusieran marchamo a aquella reventa, ya al por mayor, de formas regulares, y que con la biografía que poco antes había publicado Manuel Altolaguirre, se llamaría grupo de Garcilaso, mientras él se refugiaba en los ritmos populares y componía villancicos.

Y así, dueño cada vez más plenamente de coplas mágicas, mientras

estudiaba en la Biblioteca Nacional, en los cartapacios inéditos, semiinéditos y quién sabe si leídos y publicados, la que llamábamos entonces poesía del Imperio: poesía de un imperio de pobreza, de deudas y, a veces, como en Villamediana, de insultos y amenazas de muerte a plazo que se había de cumplir, reanudaba Luis su obra, esa obra destinada a ser una gran abrazadera a lo largo de treinta, de cuarenta años, de medio siglo y más allá.

Pues sobre el poeta de la seguridad formal endecasílaba, y el de las coplillas octo y heptasilábicas y pie quebrado, oídas y cantadas desde siempre en Andalucía, venía ahora dolorido y con profundidad de cisterna llena de lágrimas el hombre hecho que había absorbido y destruido todos los ismos que transcurrieron durante su infancia.

Por eso ha podido decir Dámaso Alonso que Luis incorpora «los hallazgos del surrealismo a una técnica constructiva». ¡Como que nuestro Luis absorbió las profundidades abisales de Vicente Aleixandre y la poesía en carne viva y existencia de Dámaso mismo cuando, con las cuales midieron, al final de la guerra mundial, toda la extensión de la catástrofe!

Con toda esa larga experiencia construía Rosales la maravilla que es *La casa encendida* (1949), entendida como refugio necesario, y nada egoísta, en un mundo que nos tenía (y nos vuelve a tener) aterrorizados, y volcaba (1969) *El contenido del corazón* para mostrarnos lo imposible: el tiempo detenido.

No quiero sino contribuir a colocar en la historia futura de la poesía de nuestra lengua a ese héroe de la lucha contra el tiempo, de la negación y superación del tiempo, que es Luis Rosales. En *La casa encendida* contempla las luces del presente, no las deja apagarse entre los dos saludos de un sereno, tan simultáneos como apartados por una eternidad, el primer saludo:

*¡Buenas noches, don Luis!*

y el último. Y en *El contenido del corazón* derrama el pasado lejano, y después de bucear en su infancia la presenta nueva, enjuta de las aguas del pasado, presente encendido también. La misma granadina Pepona de la infancia transita por el pasillo de la encendida casa madrileña. Es poesía tan interiorizada que, como «la palabra del alma es la memoria», según el verso con el que Luis nos descubre su procedimiento poético, la expresión no es lineal. El alma no puede expresarse linealmente. La palabra oral se dice linealmente, aunque en momentos sucesivos, para comunicarnos, puesto que somos corporales. Pero la palabra incorpórea se expresa en planos repetidos, en espejos infinitos; no es, como los lingüistas dicen de la palabra oral, seg-

mentable, sino que tiene simultaneidades, como pequeñas omnipresencias en un modo reducido de la mente de Dios. El poeta sabe que el alma no se expresa sucesivamente, sino de una vez, en un relámpago que abarca todos los fondos y todos los planos, y no deja oscuro ningún rincón. Y como la memoria es en lo que yo consisto, es la identidad personal o la percepción del yo, resulta que el alma no es otra cosa que memoria. Yo soy mis recuerdos. Pero el poeta en su tarea es un yo más completo porque sabe fijar esos recuerdos, darles forma, objetivarlos, ahí, en una obra que es, en segundo grado, palabra: palabra simultánea, palabra del alma, memoria actualizada e indefectible.

Por eso en el despliegue de esa palabra del alma, al expresarla en el lenguaje normal, en el lineal que pronunciamos con los labios y con el aire que respiramos, la carga con esos secretos que, en la poesía moderna, desde hace casi medio siglo se denominan surrealistas. Luis dirá:

*el bosque de la sangre,*

o bien:

*tus ojos son como un camino abierto*

o

*las campanas iban, desde luego, haciéndose de juncia,*

o

*y allí la vieras toda,*
*toda solteramente siendo araña,*
*y después la sintieras penetrar en el ojo...*

o también

*y vi la barca sola con los remos moviéndose en el agua,*
*y miré a la mujer.*
*Vi que tenía*
*un sombrero de colegiala con las cintas un poco ajadas ya,*

o finalmente

*es una gabardina de médico que está hablando en mi puerta.*

Lo quiere decir todo, explicar todo, como está presente en la omnipresente memoria, y lo vuelca revuelto, o aparentemente revuelto, porque la palabra del alma no es caótica, sino que obedece a sabios y misteriosos enlaces que, a veces, hasta toman las sabias formas del soneto o de la décima, y todo parece que se serena, y

*duran el tiempo y el cielo*

*duran las cosas sencillas*

Pero necesita ese desorden para aflorar del mundo nuestro tan íntimo y secreto, tan casero y primitivo, tan oloroso y en penumbra, que se ha trasladado a un piso de la calle de Altamirano con toda la infancia de Luis y ha hallado su expresión en todo lo que de la palabra del alma, la memoria, puede traducirse, de lenguaje superpuesto y sin tiempo, a lenguaje lineal y corpóreo que hasta se puede imprimir en renglones más bien desiguales.

Cuando al terminar su poema de *La casa encendida* el poeta dice: «Y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar», es que nos ha comunicado su secreto y nos ha enseñado palabras simultáneas, que tocan el fondo mismo del alma, y que son memoria pura, esa memoria que se encuentra —se lo enseñó Antonio Machado— en «el umbral de un sueño».

*ANTONIO TOVAR*

# CARTA A LUIS ROSALES, AMIGO SESENTON

Querido Luis, hermano Luis: Has cumplido sesenta años; precisando más: *los* sesenta años, porque éste es el preciso término de la edad en que un hombre llega a la altiplanicie de su plena madurez. Ya se sabe: a los quince años se corona la adolescencia; a los treinta, la juventud; a los cuarenta y cinco se inicia el repecho de la madurez, ese estado de la vida cuyo nombre le reduce a uno a ser algo así como un higo o una sandía en sazón; a los sesenta, en fin, se alcanza el cabo superior de ese repecho. Avanzando en la vida, somos a la vez caminantes y semillas que se hacen fruto, y estas dos venerables metáforas condicionan, desde que entre los hombres hay poetas, lo que todos solemos decir de nuestra humana edad. Sesenta años, el comienzo de la altiplanicie de la madurez. Y después ¿qué? ¿La herida precoz de la arteriosclerosis o la flor tardía del *Edipo en Colono?* Ambos caminos son posibles —porque dentro del límite de su medida, aunque ésta diste mucho de ser la sofoclea, cualquier hijo de vecino es capaz de componer su particular *Edipo en Colono*—, y tal dilema vital es uno de los que nos roen durante las horas del insomnio nocturno, apenas uno ha empezado a caminar por esa bendita altiplanicie de la existencia, que un héroe de Arniches llamaría «sexagesimal».

Querido Luis, hermano Luis: Ya has llegado a los sesenta, y para gozo de tus amigos, esos sesenta tuyos más parecen caminar hacia tu *Edipo en Colono* que hacia la arteriosclerosis. Desde el gozo de ese esperanzado «hacia» quiero hoy hablarte de ti y de mí, de tu recién estrenada madurez plenaria —otra vez el frutal e inevitable terminajo— y de nuestra inmemorial amistad. Inmemorial, sí; porque si bien es verdad que el hecho visible de nuestro mutuo conocimiento aconteció en una fecha bien determinada, allá por los meses iniciales de 1937, bastaron muy pocas horas para que yo, oyéndote leer tus versos recientes; más exactamente: contemplando en mi intimidad cómo esos versos tuyos trascendían, sin desconocerlo, el mar de sangre que nos rodeaba, y echaban sus últimas raíces en la concorde vida española que no ha sido, pudo ser y acaso un día sea, comprendiese de golpe que nuestra naciente amistad ya existía antes de

encontrarnos, que no tenía fecha de origen; que era, como dice esa hermosa e insondable palabra de nuestro idioma, inmemorial. Y así, desde entonces, a través de alegrías comunes, penas comunes y comunes previsibles desengaños.

Luis, voy a decir nuestra amistad; a decirla, no a cantarla, porque el canto —aquel con que se arrancó un día tu frecuentado Virgilio y tú mismo podrías arrancarte— no es mi don, ni mi oficio. Nuestra amistad diré. Y para decirla, tal vez porque ahora escribo no muy lejos de los pagos en que tan gallarda frase fue inventada, las primeras palabras que me vienen a las mientes son las de Montaigne para explicar por qué él y el malogrado La Boëtie fueron tan cabales y cumplidos amigos: «Porque él era él y yo era yo.» Gallarda frase, sin duda. Con ella es por vez primera afirmada en la Historia, si no me equivoco, la exigencia de la personalidad como fundamento de la relación amistosa. Aristóteles y Cicerón hablaron de la amistad en términos de naturaleza; Aelred y Tomás de Aquino, en términos de naturaleza y de persona. Pues bien, ya con plena conciencia de hombre moderno, aun cuando más como libre ensayista que como filósofo, Montaigne hablará en términos de naturaleza, persona y personalidad; por tanto, de carácter. «La Boëtie y yo éramos amigos porque él era él y yo era yo.» Sí, gallarda y profunda frase; un ser sin carácter no puede ser amigo, y de un ser sin carácter no se puede ser amigo. Pero la tal frase, ¿no sería más entera y verdadera diciendo: «Porque él era él, yo era yo y él y yo éramos nosotros.» Algún día intentaré dar razón detallada de esta indispensable añadidura. Mientras tanto, con ella me quedo y desde ella te digo: «Querido Luis, hermano Luis: Hemos sido y seguimos siendo amigos porque tú eres tú, yo soy yo y tú y yo somos nosotros.»

En esta inmemorial amistad nuestra, ¿qué eres tú, qué soy yo, cómo y en qué tú y yo somos nosotros? Si no fuésemos capaces de dar respuesta suficiente a esta interrogación, todo quedaría en una linda frase formal; esto es, en algo muy distinto del testimonio personal —personal e intransferible, como administrativa y filosóficamente suelen decir los documentos oficiales— que en mi intención debe ser esta carta abierta. No quiero, sin embargo, hablar de mí; me conformaré diciendo que en este caso yo soy el beneficiario de tu amistad, de una de tus más verdaderas amistades —déjame creerlo así—, y también, en la medida de mis dones y habilidades, un operario de ella. Como operario de esa amistad te escribo en los prime-

rísimos días de esta vacación estival. ¿No es acaso la vacación el tiempo en que la conducta de uno es más libremente fiel a lo que uno quiere ser? Y entre todo lo que yo quiero ser, ¿no se halla en bien destacada línea mi condición de amigo tuyo? Basta ya, sin embargo, en cuanto al yo que yo soy. Para decir nuestra amistad, Luis sesentón, hablaré tan sólo de ti y de nosotros.

Somos amigos porque tú eres tú. ¿Y quién eres tú? ¿Y qué eres tú? ¿Y cómo eres tú? Quede intacta la primera de estas tres preguntas; porque «quién» es una persona sólo pueden responderlo con garantía el documento nacional de identidad y Dios; y yo no soy tan demente como para creerme «loco-Dios», a la manera de aquel de Echegaray, ni tan ambicioso como para pedir a nadie el susodicho documento, a la manera de los agentes de Policía. El «quién», pues, para Dios y para los policías. Pero tu «quién», Luis, es para mí un «qué» y un «cómo», y de estas dos determinaciones de tu naturaleza, tu persona y tu carácter, en cuanto amigo mío, sí me creo capaz de decir palabras dotadas de cierta verdad y de algún sentido.

Empecemos por lo más obvio y consabido. Tú, Luis, eres poeta, gran poeta. Como poeta te conocí; como poeta te he visto luego crecer hasta la ingente altura y la ingente hondura de *La casa encendida*. Pero cuando se trata de un poeta amigo, y precisamente en tanto que amigo, decir esto de él se halla muy lejos de ser cosa suficiente, porque hay que declarar cómo el poeta es el hombre y la persona que él es a través de su propia poesía. En tu caso, nuestro penetrante e iluminador Luis Felipe va a darnos la fórmula; mejor dicho, las fórmulas, porque no menos de dos son las que ahora necesito. La primera suena así: «En vez de la vida heroicamente al servicio de la poesía, ésta, la poesía, humildemente al servicio de la vida.» Toda tu poesía—desde tus más hondos o *jondos* hallazgos psicológicos o metafísicos —«El destino es llevar la mirada en los ojos abiertos»— hasta tus más fulgurantes y exploradoras invenciones verbales—«Un corazón descalzo y necesario», una aceptación de la existencia que se diluye «en la orfandad civil del entusiasmo»—, toda tu poesía, Luis, es un deliberado y gratuito servicio a lo mejor de la vida de cada uno. La segunda de esas fórmulas reza como sigue: «Casi toda la poesía de Luis Rosales posterior a *Abril*, incluyendo los momentos más subjetivos del *Retablo sacro*, va a ser poesía elegíaca o hacia el pasado.» Pero tan grande y radical verdad no podría ser íntegramente comprendida sin una glosa y un complemento.

Tomada a la letra y desprendida de su contexto, cabría entender

esta última sentencia como una nueva paráfrasis del tópico *parescer* manriqueño: que «cualquiera tiempo pasado / fue mejor»; y yo sé muy bien, Luis, que no es precisamente ése tu personal sentir acerca del pasado y la memoria. Porque tú, siguiendo una línea metafísica, religiosa y poética que, a través de Unamuno y San Juan de la Cruz, sube en el tiempo hasta San Agustín —o acaso hasta Platón, cuando éste afirmaba que no es sino *anámnesis*, recordación, todo movimiento de la mente humana hacia la «verdad verdadera»—, tú sientes, piensas y dices con tus imágenes, y con tus asertos, que la vida sucesiva y terrena del hombre es una memoria en cuyo seno late, acaso invisible, una esperanza, y una esperanza en cuya raíz alienta, acaso inconsciente, una memoria. Así veo yo la cifra esencial del contenido de tu corazón y así entiendo, también en esencia, una parte importante del «qué» y del «cómo» de tu condición de amigo mío.

Poesía humildemente puesta al servicio de la vida; al servicio, por tanto, de aquello que cualquier hombre es —éste, ése, aquél, yo mismo— cuando quiere acercarse a lo que él puede y debe ser y de aquello hacia lo que uno vuela cuando trata de alcanzar lo que sólo volando puede alcanzarse. Memoria de todo lo vivo y todo lo muerto —en tu caso: memoria de tus padres, de tu hermana monja, de Pepona, de Juan y Leopoldo, de cuantos en torno a ti todavía quedamos, de la ciudad donde todo ocurre el día del Corpus, de todo lo que en Villamediana fue noble, de esta España materna y fratricida—, memoria de lo vivo y lo muerto para descubrir el amenazado hilillo de esperanza que siempre lleva en su tuétano lo cabalmente recordado. Esto y así eres tú, mi tú; y entre tantas y tantas cosas más, porque el trato contigo es bosque inagotable, en esto que tú eres y en el modo como tú lo eres tiene su clave secreta, creo yo, lo que por tu parte ha sido el «nosotros» de nuestra amistad.

Muy bien sabes tú, y muy bien sé yo, que para ser de verdad puro el «nosotros» de la amistad ha de hallarse compuesto por dos personas, de las cuales cada una se llama a sí misma «yo», llama a la otra «tú» y dice «nosotros» para nombrar la unitaria y misteriosa realidad —¿no es acaso un misterio que dos personas puedan fundirse en un ser dual y único?— que en los momentos cimeros de la relación amistosa ella forma con su amigo. Mas también sabe cualquiera que el «nosotros» de la amistad puede en ocasiones ser bastante más amplio y laxo, y no otra cosa ocurre cuando varios amigos hablan colectivamente de sí mismos. ¿En qué y cómo somos «nosotros», tú y yo? Delicada pregunta, cuya respuesta quiero reservar, para que

también en la entraña de esta carta tan abierta haya enigma y esperanza hasta la otra, la que cuando hayas cumplido tus setenta —es decir, la segunda de las edades habitualmente conmemoradas— pienso escribirte. Ahora me contentaré diciéndote a mi modo algo que tú conoces: en qué y cómo seguimos siendo «nosotros» un puñadito de amigos —tú, Dionisio, Antonio, Luis Felipe, Rodrigo, Gonzalo, Primitivo, Alfonso, Pepe—a los que un día reunió y unió el dolor de nuestro pueblo.

Dionisio, Antonio, Luis Felipe, Rodrigo, Gonzalo, Pepe, Primitivo, Alfonso, tú, yo mismo... Cada uno es—somos—cada uno, como para hacer real la sentencia con que nuestro más popular lenguaje describe la realidad de una persona; mas cuando en bloque o parcelados nos llamamos a nosotros mismos «nosotros» y queremos hacerlo por encima y por debajo de cualquier complacencia de tertulia (la cual, quede dicho entre paréntesis, tampoco deja de ser buen viático en la faena de ir labrando la propia vida), entonces, Luis, ¿no es cierto que algo muy hondo y muy real de nuestra alma se hace en ella vivo y palpitante? Viendo lo que al servicio de ese «nosotros» has hecho tú, déjame decirte ahora cómo yo lo siento.

Recuerdo sin querer una consigna del Albert Camus joven a los hombres de su edad: «Sólo una cosa os pido: que viváis a la altura de vuestra desesperación.» No está mal; pero yo, que en el orden de la vida histórica he ido conociendo algo más grave que la desesperación; debo afirmar que no me gusta ese sentir, ni esa retórica me encanta. Y como no soy hombre de consignas, ni de arengas, me conformaré diciendo sin jactancia que nosotros, y tú a la cabeza, hemos procurado ir viviendo en el mundo a la altura de nuestro corazón.

Nos juntó, ya lo he dicho, el dolor de nuestro pueblo; no su saña, aunque entonces la había, sino su dolor. Y hemos vivido a la altura de nuestro corazón, porque desde ese doloroso trance siempre hemos tenido como deber principal el de unir con nosotros y entre sí a todos los españoles en cuya vida hubiese alguna señal de excelencia o algún barrunto de buena voluntad. No hablaré de generación, término demasiado amplio o demasiado presuntuoso; me limitaré a hablar de grupo. Pues bien, Luis: aparte lo que cada uno de nosotros haya hecho y pueda todavía hacer por sí mismo—ahí está lo que tú como poeta nos has dado, y como zahorí de Don Quijote, y como vidente de la poesía ajena—, tengo por cierto que en ningún otro de los grupos intelectuales y literarios de España, desde que de ellos hay memoria suficiente, ha operado con tan deliberada, constante y en-

cendida pasión la necesidad de valorar y juntar esos dos linajes de españoles: los excelentes y los benevolentes. La paz o la apariencia de paz han permitido a las generaciones, los grupos y los individuos anteriores a nosotros—¿necesitaré recordar nombres, conductas y episodios que cualquiera conoce?—el gusto de afirmarse polémicamente frente a los más viejos y frente a los más jóvenes. No lo hemos tenido nosotros y no hemos querido tenerlo, aunque para esa lid distemos mucho de ser mancos, porque nacimos a la vida histórica viendo a nuestro alrededor mares de sangre derramada, sangre en cuyo derramamiento nunca quisimos tener parte, y este dolor enorme—el dolor de todos los muertos, de los exiliados, de los silenciosos, el de los limpios de alma bajo cualquier etiqueta—se nos metió dentro del pecho y exigió de nosotros, para poder ir viviendo a la altura de nuestro corazón, de un corazón que tú habías de llamar «descalzo y necesario», esa existencia caminante y estimadora hacia los excelentes y los benevolentes, aunque su modo de entender la verdad y la bienquerencia no fuese el nuestro. Tú has sido, tú, siendo Luis Rosales, y así Dionisio, Antonio, Luis Felipe y los demás; pero nosotros hemos sido en nuestra patria «nosotros», siendo de continuo, hasta cuando parecíamos olvidarlo, peregrinos de la vida concorde, pontoneros de la vida plural, pregoneros de toda vida valiosa. *Ut omnes unum sint,* tal ha sido, a lo humano, nuestro lema; con la sola condición de que ese *omnes* lleve dentro de sí la excelencia y la benevolencia y ese *unum* no excluya la inalienable libertad de poder ser «cada uno» el «cada uno» que pública y honestamente quiera ser.

Así considerados, pienso, Luis, que algo hemos hecho para que no se rompiese la continuidad de la cultura española y que dentro de ese «algo» reside lo no poco que en el empeño es personalmente tuyo. Ahí estás tú, dentro de tu casa todavía no encendida o encendida ya, con la mirada en los ojos, la palabra en los labios, la pluma en la mano, el corazón rebosante de sí mismo y ese tiempo tuyo siempre disponible, siempre presente y ofrecido; ahí estás tú, Luis, trabando en continuidad y dejando a la vez que todos ellos sean libres, enteros y verdaderos, a Unamuno y Machado, a Juan Ramón y Ayala, a Federico y Jorge, a Dámaso y Gerardo, y a Vicente, y a Cernuda, y al primer Valverde, aquel cuyos grandes ojos todo lo sabían y todo lo ignoraban, y al *dandy* resignado que entonces era y acaso siga siendo Aquilino Duque, y a Félix Grande antes de empezar a serlo, y a tantísimos más de esta ribera del idioma, para no contar los otros tantos de la otra... Continuidad de nuestras letras en el tiempo, desde el decir arcaico de Fernán González hasta el inédito decir de nuestros

nietos; continuidad de nuestra lengua en el espacio, desde el pequeño rincón donde nació Castilla y desde la mínima vega del Darro hasta las playas donde los Darío, los Vallejo y los Neruda han visto la luz. Y en el centro de ambas continuidades, tú, en tu creciente casa encendida, tú, el hoy incipiente sesentón, que para alegría de tus amigos eres ya Luis Rosales y todavía no eres Luis Rosales. Verte día a día avanzando, a lo largo de muchos, muchísimos más, hacia la plena realidad de ese Luis Rosales que, siéndolo ya, todavía no eres, es uno de los deseos más vivos y más hondos de tu inmemorial amigo.

*(San Juan de Luz, agosto de 1971)*

*POST SCRIPTUM.—Releo lo escrito, Luis, y encuentro una deficiencia que a los dos nos atañe. El «nosotros» colectivo de que hablo se refiere, como es obvio, a los que con motivo de nuestra guerra civil y durante ella trabamos una amistad dotada de cierto «sentido español», si vale decirlo así. De ahí los nombres que menciono. Pero ¿cómo no decir hoy que tú y yo hemos sido luego y seguimos siendo amigos excelentes de otros, y que la amistad con muchos de ellos posee también ese sentido? Entre tantos posibles, déjame nombrar sólo a cuatro: José Luis, Rafael, Julián, José Antonio; y creo que, como antes, bastan sus nombres propios para que tú sepas de quiénes hablo.*

*PEDRO LAIN ENTRALGO*

## «ABRIL» Y «LA CASA ENCENDIDA»

Para un filólogo a quien el cielo negó la gracia de crear poesía es difícil, muy difícil, escribir sobre un poeta cercano líneas que valgan la pena de leerse. No lo serán las de las páginas que siguen; pero tal vez sirvan para mostrar cómo dos obras de Luis Rosales han sido vistas y vividas por un coetáneo suyo de poca más edad, la suficiente, sin embargo, para adscribirme como epígono a la generación anterior. Cuando apareció el primer libro de Luis yo me sentía vinculado, en el campo de la historia lingüística y literaria, a una escuela de maestros y hermanos mayores, y mi sensibilidad ante la poesía se había formado durante el afianzamiento de la generación de 1927. Mis «poetas jóvenes» eran desde Salinas y Guillén hasta Cernuda y Altolaguirre, con Gerardo, Vicente Aleixandre, Dámaso, García Lorca y Alberti como núcleo central. Sin embargo, me atrajeron muy pronto los «novísimos» de 1935-36, con *Abril,* de Luis Rosales, y *El rayo que no cesa,* de Miguel Hernández, como polos respectivos del ansia de serenidad y de la furia atormentada. Los dos, y junto a ellos, Vivanco, los Panero y Dionisio Ridruejo quedaron desde entonces incorporados a mis lecturas predilectas.

Si el centenario de Góngora había agrupado en 1927 a los poetas más representativos de la generación anterior, el centenario de Garcilaso, en 1936, marcaba una de las orientaciones de la generación nueva: versos garcilasianos servían de lema a sus creaciones o inspiraban, como subyacente modelo, églogas y sonetos. Junto a Garcilaso se recordaba a Herrera, artífice primoroso, pero también asceta del amor, y a San Juan de la Cruz, cima inigualable de la intuición poética. No había ruptura con las tendencias antes vigentes: de la «poesía pura» se heredaban la profusión de imágenes, no pocas preferencias léxicas, expresiones acuñadas y algunos esquemas sintácticos gongorinos; pero más poderosa que estos rasgos formales era la instalación en el plano de la realidad existencial, al que habían regresado ya los poetas del 27, tras su inicial deslumbramiento por el arte deshumanizado. En la métrica abundaban el soneto, la décima —resucitada ya por Guillén y Gerardo Diego—, los alejandrinos sin rima y, casi siempre a base de ellos, el versículo libre, sugerido por el ejemplo de Péguy y Claudel en las obras más enraizadas en la espiritualidad católica: una de ellas, y fundamental, *Abril,* impresa en 1935.

La poesía de *Abril* gira en torno a un símbolo: el de la primavera, unida al nacimiento del amor. Habla de un universo matinal, en aurora, con las primeras flores y la primicia del verdor; universo adolescente, contemplado con ojos de asombro, dispuestos a recibir la visita de lo sobrenatural. *Abril* es ese mundo en flor y a la vez el brote del amor y del entusiasmo en el alma del poeta, como ocurría, ocho siglos antes, en el *joy* de los trovadores provenzales. Amor, ¿hacia quién o hacia qué? Está presente una figura femenina «de carne temprana», «dulcemente morena», que resume en sí todo el encanto del temblor primaveral. Su intacta belleza, si enciende el deseo, es también objeto de contemplación arrobada. «Circuncisión de mi celo» la llama el enamorado, que da gracias a Dios por la plenitud del sentimiento que le invade, por la tristeza que siente y por la misma inseguridad de su esperanza. Junto a esta atracción concreta y quintaesenciada se hace oír la voz divina, la llamada de la «nieve absoluta y primera». Como en el *dolce stil nuovo*, hay deliberado afán de que el amor a la mujer se integre en el amor sagrado, por lo que se aplican a aquél palabras de intencionado eco religioso:

¡Verte, abril, verte tan sólo!
Tranquilísimo desierto.
Pena *misericordiosa.*
Sosegado *advenimiento.*
 Verte, *qué oración tan pura...*

La amada es «*piadosa* yerba segada» y «sierva de luz»; su piel, sus ojos y el amor que inspira nacieron *bienaventuradamente.* La santificación se extiende al universo todo: la primavera es «*viril* de grave ternura», y su luz, «rosada y *santa*». El mundo se ofrece como misterio y maravilla, tembloroso al sentir la Presencia que lo trasciende. «Todo asombro profundo se convierte en milagro», y la fe misma es a su vez «una visión temblorosa y alada». El prodigio cósmico y el pulso vital se unen en la

Cima del temblor delgado
que ata la sangre al misterio.

Por eso los acentos más inequívocos del poeta están en *Anunciación y bienaventuranza,* al cantar, aliadas, la gracia divina y la primavera virginal de María:

¡Oh Anunciación! ¡oh carne suavísima! ¡oh misterio!
Una gota de sangre colma la primavera.
Despertad y cantad, ¡oh bosques escogidos!

Son álamos con hojas de plata entristecida,

fresnos enardecidos entre chopos inermes,
cedros sacramentales,
abetos de ofrecidas ramas atribuladas,
y laureles augustos y pinos liberados,
y olivos como arcángeles de paz destituida.
¡Despertad y cantad la gloria de la sangre!,
y vosotras también,
viñas sustentadoras de luz iluminada donde la claridad se
   resuelve en dulzura,
amores como arroyos de palomas heridas,
madreselvas azules con presencia en las ramas de espigadas
   violetas,
y colmenas radiantes,
y religiosas uvas de carne enajenada,
¡despertad y cantad la gloria de la sangre, despertad y cantad
   la inocencia del tiempo!
¡y el polvo de la muerte que se despierte y cante!

El temblor del universo es también estremecimiento en tensión anhelante: afán de elevarse, creciendo, los árboles; afán de la tierra, aprisionada, por lograr la libre movilidad del viento o del mar. El poeta siente la cautividad de los impulsos, y las palabras *ansia, anhelo, fervor, frenesí* son elemento capital de su lenguaje. Pero en el mar hay también «disciplina oculta», y el pío —tanto del poeta como del mundo— es, en último término, busca de serenidad, «ascensión hacia el reposo / de mansedumbre nevado».

En ese afán de reposo, la evocación de lo ausente es agua apaciguadora; la presencia incitante es perturbación, conforme nos dice el poeta:

Es el puro nombrar clara alegría
donde el amor su soledad encuentra
y al hacerse infinito se anonada.
Y es la presencia amor desesperado...

De ahí su complacencia en «nombrar», con largas series de vocativos y aposiciones metafóricas, aspectos —siempre desvanecidos sus contornos— de la huidiza realidad cuyo tránsito recuerda, como en el poema inicial:

Tu abril siempre y ya logrado,
¡oh maravilla sin huella!
trigo y agua de doncella
y aurora de sol mojado,
naranjo en su flor celado,
cristal de mimbre sin dueño
pulsador, ¿cuándo mi empeño

de luna al fin modelada,
primavera resbalada
desde el donaire hasta el sueño?

Mundo tierno, en flor, virginal y leve, a punto siempre de alzarse *en vilo, alado, en vuelo.* Los aficionados a establecer filiaciones literarias recordarán inmediatamente el *Cántico* de Jorge Guillén, otro descubrimiento, asombrado, de un universo armonioso y perfecto. Mucho, en efecto, es lo que en *Abril* procede de la obra guilleniana, tanto en la actitud espiritual como en la expresión. Pero Rosales lo incorpora a una concepción distinta y a un estilo diferente. El impulso fundamental en Guillén es una alegría vital entusiasta, que se orienta hacia las «maravillas concretas» de la realidad sensible, sin manifiesta sed de trascenderlas; *Abril* está empapado del sentimiento de Dios como «Presencia sin instante». En *Cántico* el impulso está contrapesado por una inteligencia ávida de rigor y exactitud; en *Abril* la acción del intelecto importa menos, mucho menos, que la del sentimiento y la fantasía; y las metáforas, en vez de la nítida precisión guilleniana, son símbolos de contenido significativo muy fluido —más difíciles de penetrar, justamente por eso.

El ensueño esperanzado se quiebra al final del libro en los bellísimos «Poemas en soledad». Al toque del dolor los versos de Rosales se hacen más hondos, más auténticamente humanos. La ilusión simbolizada en *Abril* se pierde, con amenaza de desdibujarse, pero no se borra el dolorido sentir que ha dejado en el alma del poeta:

No podré recordarte si el color desfallece,
pero llorarte sí, sobre todas las cosas,
pero llorarte sí,
tú, sin amparo, muerto
para que sólo el ángel glorifique sus alas...
Pasará la hermosura que serena tu brío,
como un arcángel muerto
con su blancura débil de jazmín derramado,
muerto,
para dar a mi vida la angustia necesaria,
la memoria del tiempo,
el silbo de la vena sobre campos de mármol...

El poeta se refugia en Dios, «Amor sin determinaciones» y le va ofreciendo los dones de El recibidos que ya no posee: el silencio, el amor aquel «cuya sola presencia era ya una oración» y que

era el amor
sin nada.
¡El milagro sin límites de su ensimismamiento!

Le entrega también el llanto, el dolor y la misma soledad, para pedirle al fin misericordia. Tras cada renuncia dice: «No lloro lo perdido, Señor; nada se pierde.» Y en efecto, el absoluto despojo le ha hecho encontrar definitivamente la palabra desnuda y verdadera.

«La palabra del alma es la memoria», dice Luis Rosales en *La casa encendida,* poema que es, cronológicamente, su segunda obra maestra. Aparecida en 1949 y reeditada con adiciones importantes en 1967, no hay en ella el júbilo arrobado, el salmo en tensión de vuelo, que catorce años atrás había encarnado en los versos de *Abril.* La afirmación religiosa se orienta ahora hacia una resignada aceptación de la realidad, monótona o punzante. El poeta siente la melancolía del tiempo fugitivo, los primeros anuncios de la edad madura, y halla en el recuerdo voces que le alientan y le redimen del tedio. Las necesita, porque se han deshecho muchas de sus ilusiones:

Sí, he vuelto de la calle; estoy sentado;
la nieve de empezar a ser bastante
sigue cayendo,
sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual,
sigue haciéndose *luego,*
sigue cayendo,
sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era mío y había llegado
a ser más importante que la vida,
lo que nació de todos y era como una grieta de luz entre mi carne,
sigue cayendo
todo lo que era propio,
lo que ya estaba liberado,
lo que ya estaba desdolorido por la vida...

Solamente las figuras de seres queridos, emergiendo de la memoria y de los sueños, aciertan a iluminar con una esperanza el cansancio y la soledad del poeta. La obra está afincada en el personal existir de su autor y en sus circunstancias inmediatas: la casa donde vive, precisada con calle y número, Altamirano, 34; el sereno que le abre la puerta; habitaciones y pasillos por los que deambula sin otra compañía que la de su propio hastío; los cuadros sin colgar, el vaso, las estanterías, los libros y las revistas «como oficios no tramitados»; la cháchara de las criadas vecinas, la borra del bolsillo... En tan concreto y cotidiano escenario surgen presencias súbitas: la de Juan Panero, el amigo muerto; la de María, la novia, con los hombros heridos en la espera; la de los padres, que desde su vida ultraterrena siguen ocupándose del poeta —«¿quién te cuida, Luis?»— y dán-

dole ejemplo. Al lado de las apariciones visionarias se evocan en el poema el Belén de Granada, «el Belén que fue niño cuando nosotros nos dormíamos cantando», «la mesa que vistió de volantes mi hermana», los compañeros y compañeras de la Universidad, el Corpus granadino; el vendedor ambulante junto a cuyo puesto se conocieron los padres de Luis; la casa de la infancia, con todos los hermanos agrupados en torno a Pepona, la criada vieja; y en las adiciones de 1967 entra el hogar ya formado, con la visita de amigos asiduos —Pedro, Primitivo, Leopoldo, Dionisio, Alfonso, Dámaso, Enrique—, con María, que pone sobre la mesa una jarra de lirios, y con Luis Cristóbal, el hijo crecido ya,

> que ha crecido en mi vida
> como se clava una bisagra en la puerta para evitar que se desquicie.

Todo esto podría ser mera anécdota si no lo trascendiera un mensaje de hondo valor humano, y si no estuviera convertido en elaborada y sorprendente poesía. Veamos cuál es el mensaje. El autor parte de su radical soledad vacía y de su vivir inconexo, carente de eje que no sea la simple sucesión:

> ... Mientras regreso hacia mi cuarto
> llevando sobre mí cuanto tengo en la vida,
> mientras me siento humanamente solo,
> dividido...
> ... Sé muy bien,
> muy tristemente bien,
> que no tengo invitados,
> que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo
> en partes dolorosas que no conviven juntas,
> que nunca podrán ser,
> que nunca podré ser
> sino tan sólo un hombre sucesivo que se escribe con sombras.

Pero el tiempo —y el decurso vital ligado a él— no se limitan a hilvanar sombras fantasmales que desaparezcan de una vez y para siempre. Rosales, como antes Azorín, afirma que vivir es ver volver. Ahora bien, ese retorno puede consistir en repetición desesperante o en continua renovación. El *leitmotiv* inicial del poema, «porque todo es igual y tú lo sabes», insiste en la monótona invariabilidad: no hay diferencia entre lo pasado, lo presente y lo futuro, previsto ya:

> ... has sentido la extrañeza de tus pasos
> que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras,
> y encendiste la luz, para volver a comprobar
> que todas las cosas están exactamente colocadas como estarán dentro
> [de un año...

Sólo más tarde llega a descubrir que la memoria y la esperanza, vivificando el pasado y presintiendo el futuro, se complementan y funden, con lo que dan continuidad y coherencia a lo temporal:

> ... la memoria del alma es la esperanza
> y ambas se funden como el haz y el envés de una moneda,
> se funden en el paso, igual que el pie que avanza se apoya en el de
> [atrás,
> la esperanza, que quizá es tan sólo la memoria filial que tenemos de
> y la memoria, que es como un bosque que se mueve, [Dios,
> como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella.

Descubre también que en ese bosque «la sustancia del alma es la palabra», donde «todas las cosas extensas y reales» se comunican unas a otras nuevo sentido y lo reciben, además, de nuestra propia vida: «se encienden mutuamente y de nosotros». Iluminadas así, revelan su constante variar; el *leitmotiv* dice ahora: «porque todo es distinto y tú lo sabes». En 1967 el poeta añade: «todo vuelve y nada se repite».

A *La casa encendida* le conviene a maravilla la definición de la poesía por Antonio Machado como palabra en el tiempo. La percepción constante de la fluencia temporal hace que en momentos decisivos prodigue Rosales el verbo *seguir,* los gerundios —signo del proceso durativo—, o nexos como *hasta cuando.* Pero el intercambio y fusión de la memoria y la esperanza anulan el correr del tiempo. Hay nombres que

> cuando se juntan en la boca transparecen,
> se encienden y se queman y recuerdan
> algo que va a pasar, que nunca pasa y está pasando todavía.

Y Juan Panero se presenta viviendo en el cuarto donde duermen los hijos de Luis, «los hijos que yo espero tener, que yo quiero tener, / y estaba allí meciéndoles el sueño, / meciéndoles *ya* el sueño». Es cierto que Juan Panero ve todo *sub specie aeternitatis* porque lo vive todo «ya junto y encendido»; su palabra, su vivir y su ardor son «para siempre». Pero las áreas del tiempo y de la eternidad no están separadas en el poema por barreras infranqueables; y no sólo porque desde el más allá vienen a dialogar con el autor sus más entrañables muertos, sino porque «la muerte no interrumpe nada»: Juan Panero sigue queriendo a Piedad, la madre de Luis lo sigue cuidando, el padre tendrá un despacho al borde de una acera y llevará minuciosamente las cuentas de negocios celestiales. Entre ellos y el poeta hay perfecta comunión, y al dialogar con ellos —«y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar»— recibe lecciones indelebles. En la voz de

María había reconocido ya «la tristeza que es anterior al hombre»; al descubrirla después en la voz de la madre, la identifica con la suya propia, con la que prolonga en la humanidad la tristeza de Cristo; y entonces comprende el valor positivo del dolor como consagración y plenitud de la vida: «Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir», dice repetidamente en 1949; en 1967 su panegírico del dolor tiene grandeza y profundidad incomparables:

El dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre.
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son iguales;
lo mismo que la palabra de Dios, su acontecer no tiene nacimiento,
[sino revelación,
lo mismo que la palabra de Dios, nos hace de madera para quemarnos,
lo mismo que la palabra de Dios, corta los pies del rico para igualar-
[nos en su presencia;
y yo quiero decir que el dolor es un don
porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre...
...El dolor es la ley de gravedad del alma,
llega a nosotros iluminándonos,
deletreándonos los huesos,
y nos da la insatisfacción que es la fuerza con que el hombre se
[origina a sí mismo,
y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir...

El poeta huérfano ha encontrado su plenitud vivificando el recuerdo de sus padres; ha hallado en el dolor, fuente de purificación y de hermandad, el sentido de la vida; y necesita comunicar su hallazgo:

porque ahora
vamos a hablar, ¿sabéis? ¡vamos a hablr!
hasta que puedan conocerse todos los hombres que han pisado la tierra,
hasta que nadie viva con los ojos cerrados,
hasta que nadie duerma.

«Desde el umbral de un sueño me llamaron.» El verso de Antonio Machado, puesto como lema ante el segundo capítulo de *La casa encendida*, conviene al carácter onírico que Rosales ha dado a su creación. Las sucesivas apariciones ocurren en un lugar preciso, cada una de ellas en una habitación distinta de la casa, pero dentro de un mundo en que la realidad sobrepasa sus límites normales y se apropia el terreno de lo imposible; donde un espejo, «algunas veces, cuando lo quiere Dios, tiene unas décimas de fiebre». Para cuanto acontece en ese mundo vale la afirmación de que «sé que no es posible, y sin embargo

es triste, / y sé que no es posible, y sin embargo es verdadero». Al revivirse el pasado y anularse el tiempo, no se sabe si lo que vuelve es el recuerdo o la realidad recordada:

> Y puede ser que yo sea niño,
> y puede ser que estemos en Granada,
> y puede ser que tú me estés contando cómo la conociste.

En el recuerdo, los muertos cobran perfiles bien definidos. La presencia de Juan Panero «era real, y por tanto era un milagro»; «estaba allí, / como había estado aquellos años que convivimos juntos»; la figura del padre, en la versión ampliada, se dibuja puntualmente, con abundancia de rasgos representativos. En cambio, la única aparición de un personaje vivo, la de María, es la más desrealizada, la más «soñada»: onírico es ya el hecho de que un muelle desierto, batido por la lluvia y las aguas del mar reunidas, se instale dentro de la habitación iluminada; lo es también la serie de sensaciones, confusas y penetrantes, que anuncian la presencia de la mujer sentada en la escalerilla del muelle:

> ... sabed
> que entre la lluvia
> hay un sonido húmedo y sordo
> de embestida total que socava la entereza de algo,
> hay una mano
> que nos está cambiando de sitio el corazón,
> y hay un latido que se empapa de lluvia,
> y hay una carne que se está haciendo vegetal,
> que se redime de ser carne y que llueve.

La descripción de la mujer, el agrietamiento de sus hombros, la carrera frenética del poeta hacia ella y las palabras que se cruzan entre los dos tienen la incoherencia propia de los sueños; en esa carrera de pesadilla afloran sedimentos del yo más soterraño. Pero no nos engañemos: en *La casa encendida* no hay fluencia informe del subconsciente, sino sabia construcción en que cada elemento tiene significación orientada a la del conjunto. El arte del poeta ha presentado sus recuerdos en forma de visiones para reflejar el misterio en que radica su vida personal, la existencia humana toda y el ser del universo entero.

Hay en el poema de Luis Rosales un pasaje donde lo evocado no «es», ni «está», ni «acaece», sino que «se dice»: «Y todo allí, precisamente allí, / *diciéndose* y lloviendo para siempre, / *diciéndose*

y lloviendo / entre las tres paredes del despacho... / Y todo allí, *diciéndose* mientras sigue lloviendo...» No se ha dicho frase alguna; pero si «la palabra del alma es la memoria», todo cuanto en ésta ocurra sólo tomará ser «diciéndose». No explica Rosales cómo ha llegado a identificar memoria y palabra. Para mí tienen de común el llevar a cabo una conformación progresiva: la memoria, proyectada sobre la sima de las vivencias dormidas, se concentra en las que busca, rescata sus trazos desdibujados, precisa cada vez más sus contornos; la palabra formula en expresión acuñada el contenido anímico donde se mezclan apetencias, emociones, imágenes y conceptos. En la obra poética tal formulación no suele ser repentina; por lo general sigue un proceso de elaboración gradual; pero los poemas suelen darnos la obra hecha, acabada, no la creación *in fieri*. No así *La casa encendida,* que pone al descubierto el esfuerzo incesante por aproximarse a una doble perfección, la del recuerdo o del autoanálisis y la de su encarnación verbal. El autor trata de acercarse una y otra vez a ellas, e insatisfecho del terreno que gana en cada tentativa, pone en juego nuevos recursos hasta alcanzar su meta. A ello parecen responder dos procedimientos estilísticos esenciales: la reiteración y el símil.

Las reiteraciones que pueblan el poema son de tipo muy vario y desempeñan muy diversa función. La más patente es la de insistir e intensificar; el polisíndeton subraya el tedio producido por el automatismo de actos habituales e indiferentes:

Has llegado a tu casa
y al entrar
has sentido la extrañeza de tus pasos...
y encendiste la luz...
y después
te has bañado...
y has mirado tus libros...
y te has sentido solo.

Intensivas son también las repeticiones de «querrías saber *para qué sirve* estar sentado», «*para qué sirven* el gabinete nómada y el hogar...», «para qué puede servir esta palabra...», «me gustaría saber *para qué sirve* este silencio que me rodea», o las de «sigue cayendo», todas ellas en las páginas iniciales. Otras veces la reiteración, polisindética o no, vale para añadir a lo que se está narrando o describiendo, rasgos que la memoria reconstruye poco a poco o aspectos que antes no se han tenido en cuenta:

...un viejecillo
que tenía un puesto de golosinas al borde de la acera,
y espantaba las moscas insinuantes

bendiciendo su mercancía con un sombrero hongo,
y tenía cara de lápiz,
y le temblaba de impaciencia todo el cuerpo en los labios,
y se besaba la nariz de tanto concentrarse para hablar,
y estaba rezongando y consumiéndose
porque nadie se había acercado al puesto todavía.

... y aquella casa estaba viva siempre,
estuvo ardiendo siempre durante varios años *de juego indivisible,*
*de cielo indivisible,*
*de cielo* con *su tiempo indivisible* y circular que comienza en mañana

En este pasaje un elemento común, el adjetivo *indivisible,* se asocia sucesivamente a tres elementos distintos que van completando un conjunto. Dos páginas después se vuelve a mencionar «la casa *de hora única,* con *su cielo* y *su juego indivisibles»;* los sumandos aportados antes uno a uno reaparecen en una visión total. Pero en muchas ocasiones los nuevos acompañantes del término reiterado no añaden materia a lo dicho la primera vez, sino que lo amplían, lo ahondan, lo precisan o lo corrigen; marcan así las etapas que se van cubriendo hasta encontrar el trazo representativo, la interpretación valedera, la definición concluyente, la palabra poéticamente exacta:

... y te has sentido *solo,*
*humanamente solo,*
*definitivamente solo.*

*Y vi que el mundo parecía sonámbulo,*
*y un poco más pequeño que la tristeza de su voz,*
*que la tristeza que es anterior al hombre,*
*que la tristeza con que el muelle desierto comenzaba a vivir y se* [*extendía...*

... Con ese mismo gesto *con que se tira un día,*
*con que se quita la hoja atrasada al calendario.*

Las personas que no conocen el dolor son *como iglesias sin bendecir,*
*como un poco de arena que soñara ser playa,*
*como un poco de mar.*

Este género de reiteración, donde la labor creadora muestra su progresivo asedio de la forma, no se da sólo en frases inmediatas, sino también a distancia, como corriente subterránea que en espaciadas reapariciones manifiesta su crecimiento. La segunda y tercera comparación del último ejemplo vuelven al cabo de unos pocos versos, modificada una de ellas porque el dolor ha hecho que la arena logre su sueño:

Y nos hemos reunido
*como un poco de tierra* de diferentes valles
*que el viento de la muerte ha convertido en playa,*
*como un poco de mar.*

El símil no variado aquí resurge a las dos páginas, renovado, con pujanza para generar más y más imágenes filiales que a su vez dan nacimiento a otras, como brazos de un delta caudaloso:

y ahora ya estamos juntos,
y habéis vuelto *como un poco de mar que se reúne,*
y si quisiera,
y si quiero BESAROS,
nos podemos BESAR en todo el cuerpo y toda el alma a un tiempo mismo,
*como un poco de mar* SE BESA *todo*
dentro de sí, dentro de mí, y *alzando*
UN LABIO *en cada ola,* y siempre *tiene*
*más* **agua** *que* BESAR, *más* **agua** *junta*
*dentro de un solo* BESO que no acaba,
que no puede acabar,
mientras me hunda
más y cada vez más dentro **del agua,**
más y más cada vez dentro y cayendo,
hasta quedar *como una piedra* que camina hacia el [fondo
del abrazo total,
del abrazo total que vivo ahora
MADREAMARADO, al fin, sobre tu pecho.

Parecido a este desarrollo final de «un poco de mar» es el que tiene, en el capítulo primero, el símil de la araña que cae, penetra en el ojo y se agranda; sus reiteracions, insistentes y progresivas a la vez, tienen extraordinaria y alucinante eficacia. En ambos pasajes y en muchos más, la reiteración pasa de unas palabras a otras conforme prosigue la cadena expresiva, como los corredores se transmiten la señal en una carrera de relevos, o aplicando a nuestro caso una comparación del poeta, «igual que el pie que avanza se apoya en el de atrás». Veamos un ejemplo donde el relevo es sistemático:

Sí, *ahora* quisiera yo saber
PARA QUÉ SIRVEN el gabinete nómada y el hogar que jamás se ha en- [cendido,
... y PARA QUÉ PUEDE SERVIR *esta palabra: «ahora»,*
*esta palabra misma: «ahora»,*
**cuando** empieza **la nieve,**
**cuando** nace **la nieve,**
cuando crece la nieve en una vida que quizás está siendo la mía,

en una vida *que no tiene* memoria perdurable,
*que no tiene* mañana,
*que no* conoce apenas SI ERA clavel, SI ES rosa,
SI FUE azucenamente hacia la tarde.

Los tipos de reiteración que llevamos vistos contribuyen a que el poema se nos muestre haciéndose; pero quedan otros que son parte capital en el entramado temático de la obra. Uno es la repetición de palabras-clave que destacan la nota esencial de una situación, temple o momento: en el penúltimo fragmento citado, *beso* y *besar* valen como signo del jubiloso reencuentro; pero me parece más característico el caso de *igual,* cifra de la monotonía y desesperanza que nublan la existencia del poeta antes de encender su casa la memoria; pesa ya en el primer verso, «Porque todo es *igual* y tú lo sabes»; introduce la comparación en «estar sentado *igual* que un náufrago»; pone de relieve la persistencia de sensaciones obsesivas: «y [si] todavía la sintieras [a la araña] *igual, igual* que rota...»; y se asocia a la llegada del sereno, arquetipo de habitualidad invariable:

Sí, es verdad que el sereno
cuando me abrió esta noche la cancela
me ha recordado a la palabra «igual»;
me ha recordado
que estaba ya,
desde hace muchos años,
haciéndose gallego inútilmente...
Sí, es verdad,
y ahora comprendo por qué me ha recordado a la palabra «igual»:
era lo mismo que ella,
era igual y tenía
las llaves enredadas entre las manos
pero sirviéndole para todo como sus cinco letras,
las cinco llagas de la palabra «igual»,
las cinco llaves que le sonaban luego,
que le sonaban igual que ayer y que mañana,
igual que ahora.

Por eso al percibir la vibración de algo nuevo, al presentir las apariciones salvadoras, el poeta piensa «que se ha quemado la palabra *igual*».

Si las palabras-clave se reiteran para definir lo esencial de situaciones o momentos, la repetición de frases clave forma un sistema de referencias que refuerza la unidad del poema, todo orgánico regido por la mutua dependencia de sus partes. Son nexos que traban unos elementos con otros, como la repetición de temas en una obra musical, dentro de un mismo tiempo o en tiempos distintos, constituye

la armazón que les da coherencia. Esta función estructural de *leitmotiv* es la que tienen ritornelos como «Porque todo es igual y tú lo sabes» y su antónimo «Porque todo es distinto y tú lo sabes», «La palabra del alma es la memoria», «La muerte no interrumpe nada», «La tristeza es anterior al hombre», «porque Dios lo quiso se llamaba Esperanza», «¿Quién te cuida Luis?», «El dolor es un largo viaje», «Vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar» y otros más que, entrelazándose como nervaduras de una crucería, contribuyen a que la bóveda se sostenga.

La comparación es otro procedimiento muy empleado por Luis Rosales en su busca de la expresión deseada. Con gran frecuencia se da como glosa a un adjetivo o adverbio que han resultado insuficientes por genéricos, incoloros o demasiado conceptuales; el símil acude para prestarles las cualidades expresivas que les faltan. Los calificativos de «sigue cayendo todo lo que era humano, cierto y frágil» se concretan, visualizan y enternecen al agregárseles «*lo mismo que una niña de seis años que llorara durmiendo*». No es gran cosa decir que una mujer era rubia; que era «rubia *como un agua con sol*» transforma en dorada irradiación el color de su pelo. Se puede ser seguro y minucioso en cosas intrascendentes, o trabajar por entero sin amor y con alharacas; pero cuando Luis dice a su padre

> ...eras seguro y minucioso *como los movimientos del cirujano en el*
> y trabajabas por entero *[quirófano*
> *como trabajan las raíces en la tierra y las monjas hospitalarias,*

no sólo precisa que la firmeza y esmero se ponían en juego para ocasiones de vital importancia y que el trabajo era silencioso, constante y abnegado, sino que lo destaca haciendo saltar nuestra imaginación a campos insólitos. Los símiles acentúan el temple afectivo en «te has bañado respetuosa y tristemente, *lo mismo que un suicida*», «sentado *igual que un náufrago* entre tus pobres cosas cotidianas», «una lluvia triste *como un llanto de ciego*». El símil-glosa añade, pues, valores a lo glosado, ya sea caracterizándolo, ya dándole plasticidad, inyectándole dinamismo o corroborando su afincamiento en determinado sector de la afectividad.

Otras veces la comparación no se establece con ningún adjetivo o adverbio ya enunciados, sino directamente con el verbo. El poeta, en vez de lanzarse frontalmente al asalto de la expresión que necesita, se acerca a ella por rodeo, sabiendo que la semejanza no es identidad, pero consciente también del poder sugeridor que la imagen tiene; de este modo, si deja a un lado la precisión conceptual, obtiene la exactitud poética. Lo que en apagada prosa sería «palpando *inútil-*

*mente* en las paredes» y en las puertas «me he vestido *con apresurado sobresalto*», «pretendía saber, *con sigilo receloso,* si eran las doce», «un niño que llevaba un ochavo en la mano *con ilusión y orgullo*», se convierte por arte de Rosales en «palpando en las paredes y en las puertas / *como el que busca algo, entre la borra del bolsillo, que nunca ha de encontrar*», «me he vestido *como si estuviera situando un pelotón de soldados en la frontera, / en la misma frontera de mi alma*», «pretendía saber si eran las doce / *como si cometiese un adulterio*», «un niño / que llevaba un ochavo en la mano / *lo mismo que se lleva la novia ante el altar*». De igual modo, «hablabas puntualmente, fijando normas», agiganta sus dimensiones en «hablabas / *como poniendo el mundo en hora*», y ningún silencio gana en tristeza y aburrimiento a «este silencio, que es *como un luto de hombres solos*». En algún caso la primera afinidad encontrada no satisface al autor, que la rectifica o completa con otras; lo hemos visto ya en «Las personas que no conocen el dolor son *como iglesias sin bendecir, / como un poco de arena que soñara en ser playa, / como un poco de mar*»: al destino incumplido, simbolizado en «iglesias sin bendecir», se ha añadido, con «un poco de arena que soñara en ser playa», el anhelo de integrarse en algo mayor, y con «un poco de mar», la inquietud amorfa y tesonera de esa porción segregada de la inmensa totalidad en que se quiere fundir. También ocurre que una comparación inicial engendre otra o se desarrolle en pormenorizada fronda:

> ... y ahora me siento en el pasillo
> *igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial,*
> y me rodea la sombra *como si fuera sangre...*

> Y sé muy clara y tristemente bien
> que hay personas que viven *como teniendo invitado a su corazón,*
> *y lo sientan*
> *escogiendo su puesto en la cabecera de la mesa,*
> *para poder colmarlo de atenciones,*
> porque lo viven como quieren vivirlo,
> y lo disfrutan,
> y lo tienen tranquilo y festejado,
> *y le sirven el vino cuando quieren.*

Antes he llamado «sorprendente» a la poesía de *La casa encendida,* y ahora llega el momento de justificarlo, aunque la abundante cita de comparaciones inesperadas dice ya bastante. Rosales posee el don de captar certeramente coincidencias, inadvertidas para los demás mortales hasta que él las descubre, entre términos que parecen de lo más

dispar: así entre el trabajo de su padre, los movimientos del cirujano, el crecer de las raíces y la sacrificada atención de las monjas enfermeras; entre llevar un ochavo en la mano y llevar a la novia ante el altar; entre la extrañeza de ver luz en una habitación que normalmente está a oscuras y la alarma ante un posible ataque del enemigo. Y por si fueran pocas las relaciones insospechadas que cabe establecer en el mundo de la realidad, la fantasía del poeta crea mundos nuevos donde un poco de arena es capaz de soñar, donde uno puede circular en sus propias arterias y donde hay gentes que tratan a su corazón como a un huésped para quien tienen superficiales atenciones.

Claro está que si los símiles causan tanta sorpresa, todavía más causarán las metáforas, que, libres de nexos comparativos, convierten las semejanzas en identidades; y no sorprenden sólo por la heterogeneidad de los términos que muchas de ellas identifican, sino además por la densidad significativa que comprimen. A menudo, en rápidos saltos, dejan implícitas o sugeridas etapas intermedias.

allí estaba aquel lecho
que desde hace varios años
viene siendo, generalmente, utilizado por mí como un desván
para arrumbar los sueños,
para arrumbar todos los sueños *que se me quedan largos,*
para arrumbar todos los cuerpos *que se me quedan cortos*
y *demasiado usados,*
todos los cuerpos míos que no me sirven ya para vivir.

El poeta da a entender paladinamente que al acostarse siente una y otra noche el desengaño de sueños irrealizables, junto con la insatisfacción y el cansancio de no haberlos cumplido; pero no se cree en la necesidad de puntualizar que sueños y cuerpos —en plural, porque la memoria no ha dado aún continuidad a su vida— son para él trajes de quita y pon. La aparición de Juan Panero ocurre donde están todos los objetos inútiles de Luis, entre ellos «los archivadores de *la botánica comercial*», esto es, los archivadores que guardan cartas, recibos y contratos como conservan los herbarios las plantas disecadas. Deduzco que el suspicaz preguntón de la hora estaba picado de viruelas y desnivelado por la hemiplejía: así me explico que tuviese «*la cara agujereada de sospechas* / y la carne *en derribo, ladeada*», como si se tratara de un edificio. De igual modo podrían desarrollarse —estropeándolas, ya lo sé— otras muchas metáforas: Juan Panero «*estrenaba* su vigoroso corazón a todas horas»; sus compañeras de la Universidad «no jugaban apenas... / porque *se tramitaban en latín*

durante todo el día, / y después... / se lloraban durmiendo, / se lloraban las unas a las otras, *destituyéndose* a sí mismas»; una de ellas «cuando no soñaba al acostarse, se entristecía y *enviudaba* un poquito sobre su corazón, / porque pensaba que había perdido para siempre la noche»; los ojos dorados de María «tenían un resplandor de luz hacia la tarde / y miraban la espuma *compartiéndola* y *añadiéndose a ella,* / mientras el mar desataba sus olas», pues ojos y espuma, con un mismo color y luminosidad, se funden en un único reflejo. En alguna ocasión la metáfora elíptica se explicita en sucesivas reapariciones, tras originar una serie de metáforas secundarias que forman parte de una sola visión:

> y Pepona llegaba hasta nosotros con aquel alborozo de negra en baño
> con aquella alegría *de madre con ventanas* [siempre,
> que hablaban todas a la vez para decirnos
> que no hay tarde sin sol...
> ... y vosotros sabéis
> que todos los hermanos *hemos vivido dentro de ella*
> sin encontrar *la puerta de salida*
> durante muchos años,
> y vosotros sabéis que *sus manos han sido las paredes de la primera*
> durante muchos años, [*casa que tuvimos,*
> hasta que al fin *la casa grande,*
> *la casa de la infancia* fue cayéndose,
> *la casa de hora única,* con su cielo y su juego indivisibles,
> se fue cayendo, al fin, sobre nosotros con la muerte de Pepa.

Desde el primer momento Pepona y la casa de la infancia están asociadas; más todavía, Pepona está vista como casa; de ahí que su alegría sea «de madre con ventanas»; de ahí también que todos los hermanos habiten dentro de ella y que tenga puerta de salida, aunque no la encuentren. Pero sólo después, con «sus manos han sido las paredes de la primera casa», se manifiesta expresamente la identificación básica, luego confirmada con insistencia por los últimos versos del pasaje. Proceso análogo, aunque no exactamente igual, es el de la serie de imágenes relativas a los primeros anuncios de que la memoria entra en acción:

> siento de pronto
> ahogada en la *espesura de silencio* que me rodea,
> como una vibración mínima y persuasiva
> de *algo que se mueve para nacer,*
> y es un ruido pequeño,
> casi *como un latido que sufriera,*
> como un latido *en su claustro de musgo,*
> *como un niño de musgo* que porque duele tiene nombre,

tiene ese nombre *que únicamente puede escuchar la madre,*
ese nombre que ya *duele en el vientre,*
que ya empieza a decirse a su manera.

Al principio el silencio está imaginado como bosque frondoso, como espesura; pero la vibración casi imperceptible de «algo que se mueve para nacer» se configura primero como un latido que sufre, luego como un niño; y entonces la visión del silencio como bosque es reemplazada por la del silencio envolvente como un claustro materno, aunque de musgo porque la imagen primera no se ha borrado; más aún, también el niño es de musgo, como el útero que lo está gestando, como el suelo del sombrío bosque del silencio.

Frecuentísima es en el poema la generación sucesiva de metáforas que tienen como punto de partida un símbolo o una comparación explícita:

... mientras el mar desataba sus olas...
desdoloriendo aquella carne que *sangraba* esperando.
Y yo recuerdo que le dije algo queriéndola *vendar,*
queriéndola de pronto *irrestañablemente.*

Con una voz tan quieta que se iba haciendo *igual que un árbol,*
que se iba haciendo árbol
para *repartirse de rama en rama* entre todos aquellos que la escuchá-
[bamos,
y a cada uno nos hablaba de manera distinta...

Las frases ponderativas con el esquema *tan... que* son de suyo propensas a la hipérbole. «Y el Guadarrama estaba allí... / *tan alto / que era preciso crecer para mirarle.*» Rosales combina en ellas las más veces la hipérbole con la comparación o la metáfora. Lo acabamos de ver: «*tan quieta que se iba haciendo igual que un árbol*». Otros ejemplos: Pepona «estaba siempre / *tan morena* de grasa, / *que parecía como una lámpara...* / y era *tan perezosa / que* sólo con sentarse / *comenzaba a tener un gesto completamente inútil / de pañuelo doblado*»; y en la semblanza del padre de Luis: «eras *tan ordenado / que* cuando te cansabas *se convertían tus ojos en un reloj de sol... /* y estabas *tan integrado* con el mundo / *que habrías podido ser el mostrador de tu almacén...*»

La metáfora se introduce también, a cada paso, en la adjetivación, casi siempre con elipsis: en un cuadro de Renoir el color rosa es *escolar,* propio de colegialas; como si fueran cementerios, hay «dársenas *sacramentales* donde se restauran las naves»; la tristeza del año nuevo es *bautismal* por sobrevenir en el comienzo biográfico del año.

Con correspondencias de sensación habla Rosales de una voz que arde «crepitante y *morena*», o de un color verde «vegetal y *súbito*». Sin metáfora, logra la novedad expresiva condensando el significado o la intención del epíteto, aplicándolo a contextos desacostumbrados o con deslizamiento fuera de sus límites semánticos normales: «gabinete *nómada*», «un corazón para vivirlo, *descalzo* y *necesario*», «habitación minúscula y *frugal*», «carne *universal* y cegadora», «era *indeleble* y rubia», «sangre *urgente* del gentío», «tenía un cuerpo grande y *popular*», «carne *remisa y confluente*», «nos hace ser *pánicos* y crueles». Asimismo elige con desenfadada y sabia libertad adverbios inesperados, sugerentes y preñados de sentido: «te has bañado *respetuosa* y tristemente»; «era pequeña y cereal y *terminantemente* rubia»; «y ella, *generalmente,* / y porque Dios lo quiso, se llamaba Esperanza» (para Luis se llamaba madre); «era morena *muy despacio*». Algunos de estos adverbios han sido fabricados para uso personalísimo del poeta sobre adjetivos que no suelen proporcionar base para tal tipo de derivados, o incluso sobre sustantivos: «toda *solteramente* siendo araña», «con la cabeza cayéndole también *huérfanamente* sobre los hombros», «si fue *azucenamente* hacia la tarde». Entramos, pues, en el terreno de la formación de palabras, donde Rosales, partiendo del participio *esperanzado,* lo provee de infinitivo («un recuerdo que pueda *esperanzarnos*») y apoyándose en *dolorido,* fragua el verbo *desdolorir:* «lo que ya estaba *desdolorido* por la vida», «mientras que se me va *desdoloriendo* el alma / por una grieta dulce», «*desdoloriendo* aquella carne». Si *dolorido* se dice de lo que guarda huellas del dolor pasado, *ayerido* se podrá aplicar a quienes están transidos de pasado, penetrados por el recuerdo: «Ahora ya estamos juntos, *ayeridos* y ciegos». Ya se ha mencionado antes otro neologismo feliz, *madreamarado.* Por otra parte, el cambio de función gramatical experimentado por *azucena* para la formación de *azucenamente* es hermano de otras libertades sintácticas donde la transgresión se manifiesta creadora, como la adjetivación en «lirios *púlpitos* y frágiles» o el empleo transitivo de verbos intransitivos: «callando hasta nacer y hasta *nacerte*»; «cuando te fuiste, Juan / cuando tú te has marchado, María, / y no he podido *conviviros* juntos»; «y era una luz que tú podías vivir, que tú podías *hablar,* que tú decías».

Muy peculiar de Rosales es la asociación sintáctica de términos semánticamente distanciados. La sorpresa del contraste entre la similitud esperada y la heterogeneidad ofrecida no se da sólo en las imágenes poéticas, donde lo hemos encontrado ya con abundancia. Tam-

bién lo podemos ver en adjetivos y complementos emparejados («un corazón... *descalzo y necesario*»; «proporcionado *de sueño y de estatura*»; «nos sentábamos *entre el latín* y *entre el silencio de ella*»; «era *indeleble* y *rubia*»; «y ahora, / después *de nieve,* / después *de siempre,* / ha venido, ha venido») en enumeraciones («allí estaba el perchero, manteniendo en el aire, como un acróbata, / *los trajes, los silencios y los sombreros* sucesivos») en series anafóricas:

> Una luz que era una de las cosas que tú ya estabas siendo,
> igual que estabas siendo *marinero,*
> igual que estabas siendo *una salida al campo,*
> igual que estabas siendo *hombre*

o, finalmente, entre introductor e introducido: *durante* exige de ordinario un sustantivo que indique una acción o proceso o la porción de tiempo que constituye su duración; pero nuestro autor prefiere sustantivos indicadores del sentir y existencia individuales que llenaron ese tiempo:

> durante *mucho asombro,*
> durante *mucha vida,*
> el viejecillo lápiz quedó como encanado,
> como dentro del agua.

El contraste se produce también renovando fórmulas estereotipadas mediante la sustitución de un término habitual por su antónimo:

> y voy corriendo hacia la luz,
> hacia la habitación que está encendida
> y *rompiendo a callar* mientras dice mi nombre.

La habitación no rompe a hablar porque está llamando al poeta con su luminosidad silenciosa.

Desde todos los puntos de vista *La casa encendida* patentiza la incesante, increíble actividad de una fantasía que forja realidades aparentemente imposibles y expresiones a primera vista incoherentes, pero con existencia y justificación poética superiores. Libro singular que se muestra haciéndose y tiene a la vez sólida arquitectura, plasmado en versos que parecen amétricos y se componen disciplinadamente de segmentos consolidados por la tradición. Libro que, asido a las circunstancias más estrictamente personales, encierra sentido valedero para

todos los hombres; que partiendo de la abulia sin horizontes, llega a la más desbordante proclamación del amor, aunando en apretado abrazo a cuantos viven a una y otra orilla de la muerte. Libro, en fin, que es una de las cumbres más altas de nuestra poesía contemporánea.

*RAFAEL LAPESA*

*Querido Luis:*

*Mi proyecto era haber estudiado también tus* Rimas *—con tus autógrafos de alguna— y* El contenido del corazón. *Pero las vacaciones de Semana Santa, que te he dedicado, se terminan ya. Fernando de Rojas, según dice, se sacó de la manga en unas vacaciones nada menos que* La Celestina; *pero las mías no han dado para tanto: «non omnia possumus omnes». Querría haber acertado en mi interpretación; pero aunque no lo haya conseguido, la tentativa me ha proporcionado el gozo de haberme sumergido en el mundo maravilloso de tu poesía. Parodiando a nuestro Garcilaso, diré que no me podrán quitar el deleitado sentir; o descendiendo a lo que el Diccionario académico llama locuciones figuradas y familiares, «que me quiten lo bailado».*

*Un abrazo de*

RAFAEL

# BORROSAS INSTANTANEAS

El Tiempo, con su mano de niebla, mezcla tiempos, lugares, situaciones. Los límites, ayer claros, parecen ahora difusos, discontinuos. La memoria, «ciega abeja de amargura», es caprichosa y esquiva para lo cotidiano. Guarda las imágenes, pero no intactas, por los intersticios, o filtrándose a través de sus tenues paredes, escapan detalles, precisiones; escapa, desde luego, el sabor de lo ordinario, de lo frecuente y repetido, de los días que van superponiéndose, fundiéndose, hasta convertirse en esa masa de olvido de que emergen, súbitamente, no solicitadas, horas sin cifra, fechas aproximadas, y en ellas un rostro, rostros, algún gesto, tal frase mutilada, equívoca, o por milagro preservada intacta.

Por eso la tentativa de reconstruir lo pasado en su continuidad, en su monotonía, en sus repeticiones y fluctuaciones, se convierte en esfuerzo imaginativo: tal reconstrucción ha de ser forzosamente creación, invención de tantas cosas como el tiempo dejó perder o deshilachó y son hoy jirones que apenas nos recuerdan la forma del ayer. Si hemos de ser fieles a la verdad, mejor será renunciar a la continuidad y enfrentarse con la fragmentación de la memoria, sin disimularla ni atenuarla: presentando, según quería don Antonio, los olvidos como residuo sustancial del recuerdo. Y eso he querido hacer ahora, pensando en Luis Rosales, y pensando en él desde el día remoto en que nos conocimos, Madrid, 1935, hasta nuestro encuentro de hace semanas en el helado diciembre de Chicago, 1971.

Y nunca le veo solo: no logro verlo solo cuando lo pienso desde este Austin tejano, donde la primavera apunta, mediado febrero, y el campo huele a Guadarrama. Por eso los momentos de que hablo son como fotos de grupo, en las que Luis está con amigos, entre amigos. Y por la traición del tiempo que las hace inseguras, a estas rememoraciones sucintas no me atrevo a llamarlas «recuerdos»: apenas, apenas, borrosas instantáneas.

1935. Una tarde, en el Café Lyon, frente a Correos, Juan Panero entra con un muchacho andaluz, grandes gafas de concha, ojos claros, pelo en ondas, ceceo pronunciado. Es poeta y estudia Letras con Salinas, con Montesinos. Habla mucho, de poesía sobre todo; sus juicios son rápidos, tajantes: «En Francia no hay poesía.» ¡Diablos! ¿Y Hugo, Baudelaire, Rimbaud...? Louis Parrot se escandaliza, como de una blasfemia. ¿No lo es? La conversación sigue. Luis, impertérri-

to. Pues se llama Luis, y se apellida Rosales. Luis Rosales, ¡qué bonito nombre para un poeta! (o para un torero). Juan es ya un converso: lee a Fernando de Herrera, lectura que, según Luis, se impone. Más: Luis es granadino y es católico; lo primero no choca, lo segundo —en aquel medio— sí. Calle Alcalá arriba, Juan chicolea a una morucha que pasa, luego a una chatilla, más tarde, medio en coña, a una gordales apetitosa que le mira y menea las caderas con garbo. «Toma del frasco, Carrasco.» Luis habla, sigue hablando; se para y habla; pasea y habla. Los temas flotan en la palabra, se sumergen, reaparecen: Zubiri, Juan Ramón, Ortega, la poesía que no cambia, la poesía que cambia sin cesar. Velocidad: trescientos metros por hora. Cruce de Alcalá y Príncipe de Vergara. Despedida. No, no: te acompañamos: Alcalá a Goya, una hora, hora y media y tres cañas en el Café Príncipe. Son las diez y pico.

Marzo 1936. Se titula *Abril.* No podría ser de otra manera. En la dedicatoria escribe para Luisa y para mí un verso de Virgilio. (Luis Felipe y Luis están traduciendo al poeta latino. En *Cruz y Raya* aparecen fragmentos de esta traducción.) Luis, seguro de sí, contagioso. «Jarnés no tiene interés», dice, medio en broma. «Leopoldo, no más 'Nucas de río', basta de bromas.» Luis Felipe lee a Claudel; Luis, no: poesía española del XVI, del XVII. Salinas ha dicho en clase que Espronceda es un gran poeta y que es preciso leerlo. Salinas, poeta y amigo. (Leopoldo prefiere a Guillén; durante meses leyó *Cántico* todas las noches.) En la tertulia del Lyon se detienen al pasar, camino de *La ballena alegre,* Miguel Pérez Ferrero, y a veces Federico. Así le llaman. Los apellidos han desaparecido, salvo para Waldo Rico, quizá porque es socialista y prefiere la política a la poesía. «El frente popular es la solución»; lo mismo piensa Juan. No Luis. Pese a Bergamín, su editor y amigo; pese a *Cruz y Raya,* sigue declarándose independiente. Su liberalismo no lo declara; lo practica. Hace frío. Las paredes, cubiertas de carteles electorales, de inscripciones, de consignas. En Recoletos, sobre la piedra, en grandes letras negras: «Libertad a Thelman.»

1936, primavera. Con Juan y Luis Felipe en casa de Altolaguirre. Sus *Cantos* respectivos han aparecido en la colección *Héroe,* publicados por el poeta impresor. Yo, que estoy escribiendo artículos de crítica para el *Heraldo,* pienso comentar esos libros, como ya lo hice con *Abril.* Altolaguirre es para todos Manolito. Y se comprende: juvenil, abierto, simpático, vestido con mono azul; a su lado Concha Méndez, mujer y asociada, y junto al cuarto de estar la pequeña imprenta artesana. Luis no está: espera en una tabernilla, calle de Arlabán, creo. No espera solo: le acompaña Eugenio Imaz. Tema: el cante.

Cantan: Luis, canciones andaluzas populares, de las que Federico ha resucitado; Imaz (Imaz es Imaz; no Eugenio), zortzicos, en vasco; traduce: «el amante piensa en su amada, al otro lado de la ría (del Bidasoa); una paloma lleva sus mensajes». Más canciones: «anda jaleo...», por ejemplo. Luis Felipe, delgadísimo, peinadísimo, se pierde en un silencio continuado, sin fisuras.

17 de julio de 1936. Luis Felipe y yo, en la terraza del Negresco. Miguel Pérez Ferrero llega de la redacción del *Heraldo* agitadísimo: el Ejército se ha sublevado en Marruecos. La cosa es extremadamente grave. El Gobierno está reunido en sesión permanente desde esta mañana. Con los de Asalto se puede contar, pero ¿qué hará la Guardia Civil? Miguel marcha, nervioso, preocupado, recordándonos: Federico marchó ayer a Granada. Allí está Luis, también. Juan y Leopoldo, en Astorga. Manolo Gil, en Teruel. Súbitamente Luis Felipe y yo nos sentimos más cercanos, más amigos, más necesarios el uno para el otro. Y bajamos por Cibeles y Recoletos hacia Goya. Las gentes de cada día parecen otras y la tarde, casi noche, espesa aún de calor, nos rodea. Los automóviles corren veloces, van y vienen, y dentro de la calma crecen la inquietud, el temor, la tristeza...

Otoño 1939. Café Lyon otra vez. La tertulia no es la misma, Luis tampoco, ni Luis Felipe, más «caballero del Greco» que nunca. ¡Cuántas bajas! Juan ha muerto. Waldo Rico, desaparecido. ¿Muerto también en Asturias? Federico, desgraciadamente, no volverá a cruzar el café, a detenerse un momento, sonriente; tampoco Miguel, exiliado en París. A Luis le acompaña un amigo granadino, Enrique Frax, novio de Esperanza Rosales; Esperancita, la última en decir adiós a Federico cuando marchó al encuentro de la muerte. Luis (como Esperanza, otro día) cuenta la detención del poeta y los rápidos pasos con que se le llevó hasta el final. Pasión intensa y acelerada cuya narración no es posible escuchar sin horror. Oigo por vez primera el nombre de Dionisio y el de Pedro. Dionisio es Dionisio Ridruejo; Pedro es Pedro Laín Entralgo, poeta el uno, ensayista el otro.

Invierno 1939. La tertulia de los jóvenes —más o menos; Luis Felipe y yo cumplimos treinta años el pasado. Leopoldo los cumplió en octubre— se ha fundido y confundido con la de los viejos, antes sentados en la mesa inmediata, y don Manuel (Machado) preside las dos. Las edades no cuentan, ni se guardan precedencias, salvo para don Manuel, siempre en el centro. La guerra, la otra, va que arde, vuela: es el *blitzkrieg*. ¿Quién puede parar a Alemania? José María de Cossío teoriza de política: socialismo y comunismo, todo es igual. Luis se escandaliza, quiere razonar, argüir, pero José María sigue en sus trece. Miguel (Hernández) está preso. ¿Por qué está preso Mi-

guel?. Ha sido comisario político, y esa explicación basta. Alguien dice: «el estúpido siglo XIX», y don Manuel: «pues éste, por lo que vamos viendo...».

Primavera 1940. Alemania está a punto de vencer. Me alegro, declara don Antonio de Zayas, inseparable de don Manuel, que le llama Duque (es Duque de Amalfi). Los ingleses le joroban. (El lo dice, «me joroban».) Y a punto de abstraerse en el diario soporcito, declara con pintoresco extremismo su aversión al whisky. Luis y don Manuel pasan del cante flamenco a la Academia Española. El maestro Barrios ha puesto música a *La Lola se va a los puertos.* Pemán es director de la Academia. Esto último merece un soneto. Y a verso por barba, salvo Luis, que escribe dos, el soneto sale bordado, con algún ripio que lo mejora. «Los españoles son todos germanófilos», dice Sifauer. «Yo, no», objeta Leopoldo. «Ni yo, ni yo, ni yo...» Sifauer y su mujer, una morena luxemburguesa muy linda, miran incrédulos. ¡Qué broma! ¡Anglófilos a estas alturas!

Otoño 1940. Oficinas de la revista *Escorial.* El director es Dionisio; Luis, secretario. El despacho de Luis, centro de la tertulia. Dionisio, menudo, jovencísimo, facciones atractivas, moreno, afable; más: cordial. La casa es acogedora: no hay nosotros y vosotros, sino escritores. Dionisio, como don Manuel, que para eso ha fundado la academia Musa Musae, buscan la reconciliación. No se contentan con la victoria: quieren la paz. Luis escribe poesía y la lee, nos la lee. La prosa, también. Por su despacho van desfilando viejos y nuevos escritores. Un discípulo de Eugenio d'Ors, por ejemplo, que resulta llamarse José Luis Aranguren. Un jonsista, Emiliano Aguado, que, pese a la pobreza de su vista, parece haberlo leído todo. Luis, acogedor, amistoso. Con todos, incluso con los pelmas. ¡Y qué pelmas, pegadizos, grafomaníacos, obtusos! Tan aptos para un soneto como para un sainete. En el gran salón hay un concierto: Dionisio presenta al músico: muy elegante, traje gris, corbata azul (creo) y los puños de la camisa mostrándose generosamente al accionar. Dos tipos algo toscos entran en la sala: mueven las sillas, hacen ruido, pisan a alguien, se hacen reproches en voz alta, atención general, se sientan, bufan, resoplan: son don José Gutiérrez Solana y *su alter ego* y hermano, Manuel.

Mayo 1940. Altamirano, 34, Madrid. Luis tiene piso, grande, amplio. Pocos muebles, muchos libros, vino peleón, pero excelente. Pepe Escassi y Alfonso Moreno se dan de alta a diario, y Enrique, y Primitivo de la Quintana. Hablando de no sé quién, dice Luis: «Ese no se sabe sus libros. Unos autores se saben sus libros y otros no.» El piojo verde se ha hecho el amo. Primitivo que no sólo es médico,

sino inspector provincial de Sanidad, le llama, con su poquito de exageración, tifus exantemático. Luis Felipe y yo, yendo a Guadalupe, en autobús, atrajimos algún piojo, no verde, pero por si acaso, la poesía y la prosa se vacunan en grupo. En casa de Luis, al día siguiente, brindis por el piojo verde. Luis lee poemas, prosas, poemas, prosas. Cuando se acaba el vino, cualquiera trae más de la cocina o de una tasca cercana.

Primavera 1941. Café Lyon. Nuevos contertulios. Fantucci, italiano, profesor de Literatura. Escribe, dice, en papel higiénico: economía y doble empleo. Gordo, bien humorado. No habla de política, y cuando, metido en copas, lo hace, es para maldecir a Mussolini. «¿Me habrán oído? ¿Quién será ese tipo?» Un minuto se preocupa. Mira, nos mira: carcajada estruendosa. El vientre de Fantucci, cuando ríe, sube y baja. Pepe Escassi utiliza a Fantucci como modelo para un Baco que está pintando. Luis habla de don Manuel, que acaba de marcharse. «No hay poetas menores. ¿Qué es un poeta menor? La elegancia y la gracia no son cualidades menores. Lo malo es ser «el hermano» de Antonio Machado». «Sí, Juan Ramón tiene el instrumento lírico más completo después del de Lope, pero... Alguna limitación, no sé...» Leopoldo ríe: «A Juan Ramón le tenéis rabia por el palo que os sacudió a Luis Felipe y a ti cuando os metisteis a críticos.» Domenchina repartía las hojillas de J. R. J. ¿Dónde estará Domenchina? En Méjico, como todos, como casi todos.

Otro día, 1941. La conversación da vueltas: Machado, Juan Ramón, Unamuno, Guillén, Alberto, Federico, Machado... Gerardo (Diego), silencioso, defiende a don Manuel, los primores de don Manuel. Juan Ramón, gran poeta, persona singular. Cuando le llamaba por teléfono algún importuno, sin molestarse en cambiar la voz, decía: «Juan Ramón no está.» Muy susceptible: cualquier cosa podía ofenderle. Sí, gran poeta. ¿Dónde está Juan Ramón? Cuba quizá; no, no, Nueva York, o acaso California. Nadie sabe. La guerra. Hay otro alemán en la tertulia. Del nombre, mejor no acordarse. Más alemán y más nazi que Sifauer (al final de la guerra, ¿sorpresa?, ni será nazi ni siquiera alemán, sino «católico» y austríaco). En la nueva Europa, asegura, los países latinos serán agricultores. Alemania no puede consentir dispersión ni duplicación de esfuerzos, y no lo consentirá. Luis Felipe, el tranquilo, ecuánime Luis Felipe, enrojece. ¿Qué se han creído ustedes? Casi tira la silla. Sale del café. Le sigo.

¿1942? Instituto británico, domingo por la tarde. Luis, Leopoldo, Luis Felipe. Entramos sin que el policía que está a la puerta diga palabra. Walter Starkie, pequeñito, gordo (no gordito; definitivamente gordo), sonriente. Don Pío (Baroja), rodeado de muchachas: Ma-

ruca (que se casará con Luis), María Luisa (que se casará con Luis Felipe), encantado, decidor, ocurrente. Luis bromea: «¡Pero no decía usted que si la misoginia...!» La gloria como alegre tertulia, y mejor si la frecuentan chicas guapas y simpáticas. Alguien: «Perdón.» Luis se aparta. El círculo se abre: la pareja toma posesión de don Pío, se lo lleva, lo sienta en un sofá. Una vieja, a la derecha; otra, a la izquierda. El interrogatorio comienza: «¿Es usted Tellagorri? ¿Cuándo supo de Aviraneta?» Don Pío, desamparado, mustio, lanza S. O. S. silenciosos. Dos minutos, tres... Don Pío, enfurruñado, mira a las chicas, a los jóvenes. Leopoldo se decide, avanza cuatro o cinco pasos: «Don Pío, le llaman al teléfono.» Tellagorri, ágil, se escabulle de las viejas, hacia el saloncillo inmediato. Regresa en seguida. Luis pasa su brazo por el del viejo novelista, contento de la travesura. El círculo se cierra. Las viejas se levantan, verdes, agrias, airadas, y desaparecen.

¿1943? Altamirano, 34. Maruca pone orden, relativo, en el desorden. Los libros crecen, proliferan, se esconden bajo la mesa y las butacas, trepan a lo alto de los armarios. En el pequeño despacho Luis escribe. Lo que está escribiendo se llama *El contenido del corazón*, y es de una belleza sencilla y clara, como la de Maruca, que quisiera poner en la casa la transparencia que Luis pone en las palabras. Cuando Luis lee, lee despacio, saboreando cada palabra; más: viviéndola, como si por vez primera calara sus secretos, sus sombras. Lee y se detiene un momento, para ver el efecto que lo leído produce en quien escucha. Sigue, hace una pausa, comenta lo que acaba de leer o, quizá, cogiendo la pluma, corrige una palabra, una línea. No es una biografía, ni nada semejante. Recapitulación de recuerdos, nostalgias y sueños en una atmósfera a la vez mágica y precisa. Lectura interrumpida: amigos, más amigos, amigos. ¿Cuántos amigos tiene Luis Rosales?

1944. El 4, calle del Buen suceso. Taberna, sucursal de la casa. Luis es allí don Luis, con un Don familiar, afectuoso. Los demás, caras conocidas, amigos de don Luis. Cena a las once. Sobremesa hasta el cierre. Política, la guerra. Primitivo es monárquico; Luis, también. José Luis (Aranguren), demócrata cristiano. Pedro, liberal a lo Marañón. Luis Felipe, en sus silencios, deriva hacia una izquierda en que Dios existe. Dionisio, desterrado, es *la* oposición. ¿Qué oposición? Cuentecillos, chistes. Mecanismo compensatorio de la inactividad, dice Luis. Cuando se acabe la guerra... Cuando venga don Juan... Hay que salir. ¿Paseamos? Zona central de los bulevares. Hace frío, pero con la conversación no se nota. Tres de la madrugada. Luis propone: vayamos a casa a tomar una copa.

1948. Luis, en su despacho de *Cuadernos*. Las oficinas de la revista, espaciosas, bien situadas (antes de su ascensión a las guardillas). Están con él dos o tres poetas hispanoamericanos. ¿Será uno Pablo Antonio Cuadra, Miguel Arteche, Antonio Fernández Spencer, Ernesto Mejía...? Imposible asegurarlo: el tiempo es una niebla espesa. Se rasga y aparecen rostros, sombras: la distinción de Pablo Antonio, alto, callado, un poco distante siempre; el buen humor, la travesura incluso, de Antonio; la erudición fantástica, asombrosa ya, de Ernesto... Luis, cordial, invitándolos a casa, a cenar en El 4, escuchándolos, hablándoles. Pues Luis, tan constante hablador, sabe escuchar y escuchar de verdad. Por supuesto, lee: poemas destinados a un libro nuevo que (tres años después) va a titularse, con desafiante sencillez, *Rimas*.

Septiembre 1950. Santillana del Mar. Segunda reunión de la Escuela de Altamira. Luis, poeta invitado. Regino y su guitarra; la música como gotas de luz en los vastos palacios de la villa. Por las noches, Luis y Pepito (Lloréns Artigas) cantan, cuentan, incansables. Willi Baumeister, al acabar la cena, coge una botella de tinto y se la va bebiendo sin prisas. Luego otra. Pantomima improvisada: *La muerte de la viuda*. Cicero Dias y Pepito, actores geniales. Pablo (Beltrán de Heredia) apunta en silencio, con Luis Felipe. Luis ha recitado versos: de ayer y de hace diez años, y leído prosas que son también poesía. Recita despacio, subrayando las palabras, las pausas...; recita tan despacio que la poesía nace desgranada, palabra tras palabra, obligando al lector a una atención sostenida. Pepito cuenta la historia del portero barcelonés que, si no muerde, por lo menos ladra.

1971. Chicago. Asamblea de la *Modern Language Association*. Luis Rosales ha llegado: grueso, sonriente, pausado. Vestíbulo del Conrad Hilton. Profesores van y vienen. Se detienen: los atrae la recepcionista, oscura, esbelta, con las curvas necesarias, en la medida necesaria. Los hispánicos la miran de frente. Los americanos, de soslayo. Luis escucha, habla poco. Con Bárbara Aponte y con Juan Ignacio Tena sube al cuarto donde la Universidad de Pittsburg ofrece un coctel a Gonzalo Sobejano. Cincuenta personas, sesenta, en el espacio donde cómodamente cabrían seis, ocho. ¿Quién dijo que el calor dilata los cuerpos? Javier Herrero, Gonzalo y Helga, y los profesores, muchos profesores. Un whiskey, otro. Maní tostado. Rodolfo Cardona entra: vestido a lo diplomático, con cierto tono de bohemio elegante, bien lavado. Más whiskey. Calor. Luis, rodeado de profesores. En carne y hueso, más carne que hueso, la poesía en persona. Un whiskey de despedida porque hay que marcharse, bajar doce pisos, entrar en otra habitación, bastante más grande, donde hay más profesores, cien, cien-

to veinte. Muchos profesores. José Ruibal: barba, melena, un poco anarquista. Whiskey otra vez. Fruslerías. ¿Quiere usted un trago? Llegan profesores. Todos caben, pero apenas. Luis va siendo empujado hacia la pared. Estoy sudando. Estamos sudando. Combata el frío con un whiskey. Alguien avisa. La cena espera. Comedor reservado. Profesores. *Fruit salad. Roast Beef. Strawberry short cake. Coffee* (no café, que es otra cosa). Luis habla, no come. Las camareras sirven apresuradas. Es tarde. Las nueve, quizá. Luis se levanta a hablar. ¿Un discurso? No, no. Es un poema breve. Un poema de amor. Otro poema: éste para el hijo. Aplausos. Unos minutos, pocos, cinco quizá, en la sala estuvo, en vilo, sostenida por el aliento de Luis Rosales, la poesía. Un momento, sí, breve, fugacísimo. Después... ¿Y si bajáramos al bar?

30 diciembre 71. Luis se queda. Aquí está ya el autobús del aeropuerto, el frío, la rutina. Nos abrazamos. Una sonrisa, una mirada clara, y en la mirada ¡tantas cosas! Al abrazarle he visto en el azul de sus ojos a Juan, a Leopoldo, a Waldo Rico..., jirones del pasado y de la vida que compartimos. Esto es lo que queda en una despedida entrecortada, con prisas. *We are leaving. A moment, please.* Chicago se envuelve en bruma. También la mirada; sí, también la mirada se empaña. Juan, Luis Felipe, Dionisio, Manolo, Leopoldo... ¡Adiós, Luis! ¡Adiós, Luis!

*RICARDO GULLON*

# LA CRITICA CREADORA DE LUIS ROSALES

Desde 1940 hasta 1972 —y lo que te rondaré, morena— Luis Rosales ha sentado cátedra en su casa de Altamirano, 34. Cátedra sin cátedra o asiento magistral. Por libre. La libertad —incluidos irregularidad y capricho en la suma responsabilidad de la persona— ha sido oficio y tema central del vivir y el pensar de Luis Rosales. La libertad accesible y comunicante. No encerrada en torre de marfil. La libertad pródiga. La libertad ensayada, tanteante, propuesta, crítica, misionada.

¿Es posible ser libre desde un libro? Rosales ha escrito libros e incluso uno entero sobre la libertad, incluido, aunque separable, en su obra más vasta. Pero la libertad no es pensamiento acuñado, sino ejercicio del pensamiento en apertura. No es dicho, sino hecho. No es tesis, sino vida. En un libro, el más liberado de los libros o la más abierta de las lecciones magistrales, el autor es prisionero de la sucesión lógica de su discurso y el lector no puede introducirse en él. Ha de conformarse con lo que le dan. El curso del autor no puede ser cortado, enriquecido, rectificado, repensado por la pregunta. La atención del lector no puede ser socorrida por la aclaración, la puntualización, la corrección dialéctica en el discurso que lee. El saber libre —fruto de mil contradicciones resueltas o certificadas— sólo es completamente enriquecedor para el que lo da y para el que lo recibe, en la relativa y fecunda discontinuidad, apertura e informalidad del diálogo oral, real y vivido. Así parece que lo pensaron los griegos y los árabes y hasta los cristianos medievales, para no hablar de los Orientes remotos, y en algún modo se ha seguido pensando después de crearse la facilidad para fijar y extender el producto intelectual. La imprenta, sin embargo, ha complicado o simplificado las cosas al convertir al intelectual en el servidor de su ritmo productivo, imponiendo soledad y prisa al oficio literario. Si con imprenta inventada antes que la literatura —lo que es demasiada hipótesis— no hubiera aparecido el verso, instrumento nemotécnico para la retención de los relatos y servidor de la música, con la imprenta imperativa e industrial, no hubieran nacido la filosofía ni la ciencia. ¿Quién responderá si no le preguntan? ¿Quién hubiera inventado solitariamente el preguntar? Por supuesto que hoy no podemos imaginar que unas ideas o unas formas expresivas estén a «punto» sino cuando, pasada su generación dialógica, se fijan en el texto repensado y escrito. Pero la investiga-

ción y enseñanza orales, por diálogo, parecen aún más vivificantes que las que dan bibliotecas y auditorios de mera recepción. Lo que se escribe fija lo que se ha hablado y discutido, aunque haga falta luego la retirada a la soledad para que la conclusión madure y el texto se concrete. Por supuesto. Como es obvio que a cierto nivel de enriquecimiento cultural el diálogo con los vivos se complementa —y en algún caso hasta se suple— en el diálogo con los muertos: El estudio, la lectura. Así el hacer intelectual es un vasto coloquio con los que fueron y con los que son, siendo los primeros más susceptibles de elección y también más numerosos e importantes. Pero el toque de poner tanto lo recibido como lo pensado e incluso —y quizá, sobre todo— lo pensable «sobre la mesa» coloquial, es toque de vida sin el cual toda comunidad intelectual languidece.

Por eso cuando los jóvenes hablan de haber tenido o no haber tenido maestros se refieren sobre todo al comercio entre vivos, ya que las bibliotecas siempre han estado llenas de maestros muertos o retirados.

Bien. Decía que desde 1940 Luis Rosales ha tenido encendida la vela del diálogo, tan docente como discente, del diálogo investigador con preguntas y respuestas, para quien haya querido aprovecharlo. En el campo de la literatura, su casa, la de Vicente Aleixandre y la de Dámaso Alonso —más distraído éste en trabajos personales, cátedras sentadas y viajes misioneros— han sido los hogares más vivos de la vida madrileña. Quien no les deba alguna iluminación a estos maestros, que levante el dedo. Y ninguno tan pródigo, torrencial, cuestionante, ávido de temas, impaciente de revelaciones, necesitado de ensayar en oídos jóvenes o maduros sus constantes inquietudes y sus presentes hallazgos como Luis Rosales: El poeta, el erudito, el pensador y, sobre todo, el crítico-creador, que es al que principalmente nos referiremos en este trabajo.

Pero hay que advertir que se dan hombres fraccionados y hombres juntos. En los primeros se aíslan las facetas activas de la personalidad, sin que las unas —cuando no se reducen especializadamente a una: los sabios tontos— denuncien la existencia de las otras. En los segundos, las facetas están, como los espejos, en el interior de un prisma, prestándose imágenes, con todo lo que en ello arriesga confusión, pero también con todo lo que añade riqueza. En Luis Rosales, por ejemplo, hombre muy junto, nunca se logrará desenlazar al poeta del crítico, del erudito, del pensador y hasta del hombre que hace y acumula su vida en un depósito fontanal. El fuerte acento autobiográfico, confesional, intimista, de todo escrito de Luis Rosales será la primera nota de su estilo. Acaso porque el poeta-hacia-adentro-de-sí es, en su caso, como en todo caso genial, un verdadero invasor o totalizador. Sin

este dato sería difícil comprender el estilo de la crítica literaria ejercida por Luis Rosales, en el hablar de cada día o en los textos resultantes de su mucho hablar, leer y pensar sedimentados en la soledad laboriosa. Es el estilo creador o concreador, que no se limita ni a valorar —empeño menor de la crítica— ni a desvelar y poner en claro —empeño específico—, sino que le obliga a potenciar lo que examina, haciéndose así autor —coautor— de lo que está criticando.

Figuran entre los libros de crítica de Rosales un breve y provisional ensayo sobre el lenguaje, una recopilación de notas sobre el sentimiento del desengaño en el Barroco y sobre la poesía contemporánea, un estudio sobre la muerte del conde de Villamediana y su *Cervantes y la libertad,* enciclopedia de las meditaciones de veinte años de su vida sobre todo lo divino y humano. Es en este último libro donde el carácter potenciador y concreador de su arte crítico aparece más evidente y exaltado. En el Cervantes de Rosales hay, como suele decirse, una mina. Y porque es una mina, su explotación es laboriosa. Lo que quizá explica —sin descontar la mezquindad ambiente— la mucha pereza con que hasta ahora se han acercado a sus riquezas los que podían y debían hacerlo, aunque, sin duda, no han faltado «calas» furtivas, pues no dejan de circular por ahí ensayos menudos o artículos al vuelo que denuncian expropiaciones parciales. Pero esa dificultad debería ser vencida porque no conozco —y creo llevar leído lo mejor que sobre la materia se ha escrito— fuente más iluminadora del escritor de los escritores que la encerrada en el grueso, mal organizado y fascinante libro a que me estoy refiriendo.

Naturalmente no podré ser yo, aquí y ahora, quien intente acometer la empresa de dar noticia suficiente, de desvelar en todas sus dimensiones el fundamental trabajo de Rosales. Me faltan, por una parte, capacidades de especialista. Me falta, sobre todo, espacio para semejante empeño. Un artículo de revista, por extenso que sea, no puede pasar de iluminar o descubrir alguno de los aspectos de una obra tan compleja y tan rica. Habrá que limitarse e intentar examinar en él, casi exclusivamente, aquel modo crítico aludido que, si no es rigurosa invención de nuestro poeta, alcanza en él un punto de intensidad y altura que le hace valer como si lo fuera.

Para hacerse entender, Rosales ha tenido que anteponer a su trabajo un ensayo que podríamos llamar filosófico sobre la libertad. Se trata de un libro aparte, cuyas conceptuaciones son indispensables para desembarazar al autor de todo escrúpulo de ambigüedad en el estudio de la personalidad de Cervantes y del carácter intencional de su obra maestra. Intencionalidad de la que Rosales elimina todo concurso de azar o fortuna indeliberada, mediante el análisis riguroso de

las obras precedentes y concurrentes del mismo autor. Este libro-proemio lleva ya interpolaciones que pudiéramos llamar líricas—es frecuente el recurso de ejemplos autobiográficos e intimistas usado por Rosales para reforzar imaginativamente el sentido de sus análisis— que más de una vez desconciertan, pero que revelan la unidad de la obra rosaliana. Quizá sin ese «pórtico» teórico, el acceso al cuerpo de la obra hubiera sido más cómodo y el libro más ligero y fácil de utilizar. Otro tanto pasa con algunos de los complementos o fundamentos que el autor sitúa al final de la obra, alguno de ellos polémico, que apuntan siempre a la dirección del tema principal que se asigna a la obra cervantina, la libertad, pero que nos distraen de los lobros del estilo y del nivel concreador, dominante en el libro, en el que Cervantes revive por que se hace más claro el sistema de sus operaciones imaginativas, de sus recursos expresivos y, en definitiva, de su estilo literario.

Rosales cumple ese triple empeño con método y desorden, lo que no es paradójico, pues si el método nace de un sobrante de lucidez —sobrante hecho empeño— que le obliga a ir «por partes» con inevitables «vueltas» o repeticiones, el desorden nace de la colmenera avidez que multiplica las ocurrencias, hace innumerables las exploraciones discursivas de caminos laterales en busca de intuiciones no fáciles de integrar en la línea discursiva y, en general, derrama al autor por todo el campo de los asuntos humanos a los que Cervantes se acerca o a los que Rosales —mayéuticamente— le obliga a acercarse. Esto es, naturalmente, riqueza. Y para gozarla hay que ser pacientes. Como hemos de ser pacientes cuando nos sentamos en casa de Luis Rosales ante la botella de «103» con toda la noche por delante para que el poeta-enjambre nos lleve por todo el campo de la realidad a pinzar con él lo florido y lo espinoso hasta que la conversación va estrechando sus círculos para centrarse en el punto de ahondar tan hondo que sólo salimos de él al amanecer, excavando por los puntos suspensivos del agotamiento al cabo de los cuales el explorador infatigable nos despedirá diciendo: «Bueno, pero de esto hay que hablar...» Y al llegar a casa los que seguimos hablando hacinadoramente somos nosotros, ya solos, descubriendo como miel nutritiva el poso unificado de tan larga exploración.

En su obra crítica de mayor empeño—su Cervantes—Rosales parece seguir un método que no casaría bien con lo que venimos diciendo. En efecto, a la cabeza del libro figura una proposición afirmada sin vacilaciones y que el libro entero habrá de demostrar y desarrollar: El tema central de la obra cervantina es la libertad, «la libertad es el eje mismo del pensamiento cervantino». Otros autores han señalado

antes la presencia y hasta la mucha importancia de tal tema en la obra de Cervantes. Pero Rosales se extraña de que tal intuición no haya sido perseguida hasta sus últimas consecuencias. Conceder a ese tema un carácter axial será su aportación fundamental a la exégesis del pensamiento de Cervantes. Algo más. Desde el principio se nos sugiere la explicación: Cervantes resulta un obseso de la libertad porque la siente fallar en torno; vive en una época de crisis, de desintegración de la base comunitaria y, por ello, lo que para el humanista Vives habría sido vivencia natural en la libertad, para el prebarroco —¿o quizá manierista?— Cervantes la libertad será ilusión, ideal, quizá utopía. De ahí la tensión que el tema cobra. También desde el principio Rosales nos propone una doble tesis, que se deduce de la axialidad mencionada. El mundo de Cervantes se caracteriza por el «integralismo»: todo se encuentra integrado en él. Cervantes no renuncia a nada. Su estilo expresivo por la «indeterminación». El integralismo hará posible la ilusión de libertad. La indeterminación es el recurso del escritor Cervantes para liberarse del mundo dado —e incluso de sus personajes— y hacer con ellos lo que quiere, que es crearles un mundo: el de la libertad.

Ahora bien, esta anticipación de las tesis a desarrollar y verificar no debe engañarnos. El propio Rosales nos declara —y quienes hemos «convivido» la elaboración pensada e insistida de su libro lo sabemos— que la obra ha sido escrita dos veces. En su primera versión Rosales, guiado por los mecanismos y recursos de la imaginación de Cervantes, mediante una creciente compenetración concreadora con sus pasajes, llega a ciertas conclusiones, que de pronto se le unen en un punto. Este punto, por ser el término de todos los caminos recorridos sin prejuicio, se revela como central. Y entonces se ve forzado a invertir su trabajo partiendo de la conclusión para convertirla en proposición. Entre lo uno y lo otro han pasado años, no sólo de relectura, sino de ahondamiento psicológico, en la propia experiencia biográfica. Años no sólo de confrontación erudita con los principales comentaristas de Cervantes y de estudio de las criaturas literarias de otros autores generadas desde *El Quijote,* sino también años de discusión y conversación viva en su pequeña academia de Altamirano, 34. Aunque la estructura del libro parezca indicar otra cosa, su lectura atenta —tan rica en diversiones y meandros— descubre las huellas de una materia muy dialogada.

La crítica de Rosales —crítica de poeta— es, lo seguiré repitiendo hasta el final, concreadora o, como él dice, potenciadora, esto es, mayéutica más que hermenéutica y hermenéutica más que analítica, judicial o valorativa. Pese a ello, él no se saltará ninguno de los trámites. Los

análisis de carácter valorativo estarán, sobre todo, encaminados a comunicarnos su confianza en Cervantes, disipando todas las hipótesis que tienden a presentarlo, si no como el burro de la flauta, sí como inferior a su obra y poco dominador de ella. Con una exhaustiva masa de ejemplos, Rosales reconstituirá su Cervantes ultralúcido, al que nada se le ha ido de la mano, al que nada le ha añadido la casualidad, aunque sí y mucho su propia obra genialmente desdoblada e incluida en el juego. Lo que no será contradictorio (el propio Cervantes lo tiene perfectamente previsto mediante el recurso del «estilo indeterminado» y la interposición del pseudoautor Benengeti entre él y su creación) con el hecho de que haya miles de Quijotes posibles —y quien dice Quijotes dice todo el censo de la narrativa cervantina—, de tal modo que éste podrá volver a escribirse o a recrearse en cada época, en cada lengua y país e incluso en cada lector *activo*. Es el Quijote interminable con el que Rosales se empareja para darnos también el suyo. Porque Cervantes es un astuto derramador de semillas a las que la tierra de cada espíritu podrá hacer germinar. A la explotación de esas semillas —de las ideas e intenciones no completamente explicitadas por Cervantes— es a lo que principalmente llamamos crítica concreadora. Y vendrá bien advertir aquí que Rosales, para habilitarse como personaje cervantino, para ofrecer la fecundación y enriquecimiento que su propia autobiografía el conocimiento de sí mismo y la reunificación de su vida— debe a Cervantes, empieza por quijotizarse en el ensayo previo sobre la libertad que también pudiera llamarse sobre la personalidad. Quijotizarse, en el sentido de hacerse capaz de decir «yo sé quien soy». Aparte de que sea ya quijotada evidente tan rico y dilatorio ensayo.

El trabajo hermenéutico y mayéutico, de interpretación y de desvelamiento de significados y potencialidades ocultas a que Rosales se entrega en su obra, se cumple a veces por aplicación al texto de Cervantes de proposiciones filosóficas obtenidas desde fuera de la obra cervantina. Otras veces por el procedimiento de la crítica comparada, enfrentando los personajes y situaciones cervantinas con los de otros autores, y principalmente con los de sus epígonos modernos. Pero de preferencia el método es más directo y entrañable: un método que pudiéramos llamar de emparejamiento imaginativo. Consiste éste en volver a contar un episodio cervantino —o volver a trazar un retrato— con el cuidado de «alzaprimar» en el recuento o en el recalco las significaciones que al crítico le interesa poner más de manifiesto. De este modo logra una gran expresividad, por ejemplo, en la consignación de parentescos y discrepancias entre los personajes cervantinos más significantes: Así el licenciado Vidriera, el loco asocial, y Don Qui-

jote, el inventor alucinado de un orbe de esperanza universal. O Sancho y los duques; partes, uno y otros, del mundo quijotizado que acepta o finge aceptar la ley de Don Quijote, ya sea por acto de fe, ya por acto de burla y diversión no carente de simpatía, en el que se esconde un indudable —y muy moderno— recurso terapéutico.

En este orden, son particularmente espléndidos dos «recuentos» rosalianos: El primero es el de la segunda salida de Don Quijote, con la visita al Toboso y el intercambio de crédito a las mentiras respectivas entre Don Quijote y Sancho, donde los críticos más agudos han visto siempre la clave del nuevo rumbo que la obra de Cervantes tomará en su segunda parte, tras haber ponderado el nuestro —Rosales—, infaliblemente, la esencia y la limitación de la primera y, por tanto, la auténtica ley de los personajes y de su mundo. El segundo es el de la aventura de los dos hermanos De la Llana —ella vestida de hombre— que sucede en la ínsula de Sancho, y donde el impulso ingenuo hacia la libertad —libertad de experiencia con amplificación del ámbito vital— se hace deliciosamente expresivo. En algunos de estos recuentos Rosales nos da su cota máxima como escritor.

Aparte de esto nunca falta el procedimiento analítico —como conviene a la seriedad— de apoyarse constantemente en los textos, no sólo como pruebas, sino como recreaciones, envolviendo en el clima de convivencia con su propia imaginación el estilo y la intencionalidad cervantinas tratados, en cierto modo, como criaturas del crítico. Dicho o repetido de otro modo: También Rosales se quijotiza y entra en el juego de Cervantes para que, como Cervantes hace con sus personajes, aquél entre en el suyo.

Y he aquí una palabra clave: «el juego», que también Serrano Plaja, en su breve y circunscrito estudio sobre Cervantes («La realidad mágica en Cervantes») usa con buen rendimiento. Curiosa coincidencia de dos coetáneos que, recíprocamente alejados en el espacio, pero aproximados en la generación, muestran cuanto la coyuntura cronológica influye en la óptica del escritor.

Son muchos, casi innumerables, los hallazgos de Rosales al analizar los mecanismos tanto imaginativos como estilísticos de Cervantes en busca de su intención principal. Los hallazgos se traducen con frecuencia en acuñaciones expresivas, cuya simple enunciación descubre su riqueza. Así la expresión «estilo indeterminado» (Cervantes finge no saber o equivocarse en los datos exactos para subrayar la libertad de su mundo imaginado donde campa la voluntad en función de la utopía redentora de la condición humana y reveladora —cómica y dramáticamente— de ella). Así «el teatro para sí mismo», definición de la actitud adolescente que desdobla al sujeto en personaje antes de que

la madurez o conversión, completando el proceso de apropiación, lo resuma como persona. Así «el teatro dentro del teatro», «la comedia de la felicidad» o «la relación adversativa y la relación armonizadora con el mundo» (oposición de la utopía *libre* a la bruta realidad *necesaria).* O «la esperanza reducida a ilusión», etc. Pero sobre todo «la invención de lo necesario inexistente». Es en la clave de esta frase donde la plenitud de comprensión de la obra de Cervantes se despliega volviendo sobre cada uno de los episodios para iluminarlos como un proyector. Es una constatación casi obvia, pero que la crítica moliente ha perdido mil veces de vista: La obra de Cervantes crea realidad, la realidad literaria y ésta se convierte en *otra* realidad, pero verdadera. Escribir, conquistar lo necesario inexistente es encontrar realidad, no oponerse a ella. Un punto más de *idealismo,* el de los libros de caballerías ya dispensados de confrontación, y la *otra* realidad pierde el sustantivo. Un poco menos, la mera anotación notarial de «lo que pasa», y ya la literatura ha dejado de potenciar nuestra vida, aunque acaso la alerte. En medio está Cervantes, el gran inventor moderno de la realidad literaria iluminadora de la complejidad del hombre, en sí mismo y en sus obras, en el mundo y en su mundo, probado por la gloria y por el fracaso y recapitulado —al «convertirse» y «apropiarse»— en la personalidad.

Diré aquí, entre paréntesis, que fuera de esa idea de la realidad literaria, válida como tal y libre en su propia ley, no hubiera sido posible ni intentar el estudio más personal u original que contiene la obra de Rosales, el de los Duques, en el que despoja a Cervantes de las intenciones más obvias de crítica social o de sátira —o las limita a rango subalterno— para hacer resaltar la intención principal: Hacer posible que los sentidos de Don Quijote encuentren de verdad y bulto el mundo que antes era sólo espejismo de su mente, introduciendo así el elemento de duda —más radical que el del estrellamiento frontal— que permitirá al héroe no ser ya un paranoico, sino un deliberado afirmador de lo «necesario inexistente», de la utopía elevadora, del orbe de la libertad hecha vida propia.

Repito lo que dije al principio. No está en mis posibilidades ni cabe en corto espacio realizar el estudio científico-crítico evidenciador que merece la obra —crítica también— de Rosales. Sólo cabía señalar su dirección, llamar la atención sobre algunos de sus hitos y reflexionar un momento —percibir— cómo la crítica, al hacerse concreadora o potenciadora, se hace obra estrictamente literaria y no mero tratado técnico.

No se incorpora Rosales decididamente al estilo de Cervantes; ello sería un error. Lo que hace es envolverlo con el suyo, que es mucho

menos directo y funciona como en espirales no completamente regulares que se alejan para ensanchar y vuelven para ceñir con las palabras vivas las invenciones cervantinas. Parece que, adrede, Rosales se esfuerza en probar con sus circunloquios, tanteos, insistencias, despliegues, disgresiones, la enjutez esencial e infalible de la garra de Cervantes. Aunque no siempre. Hay muchos pasajes en el libro que pueden ser tan cervantinos como azorinianos: ordenados, sucesivos, escuetos, ajustados. He hablado, y no por caso de la glosa o recuento, del episodio de la ínsula. Hay otros muchos. Rosales hace con su escritura lo que quiere. Su poder es muy grande, como lo ha demostrado con sus poemas de «El contenido del corazón», que están en la cumbre de la prosa poemática del siglo xx, al lado de las mejores páginas del Juan Ramón maduro y muy lejos de esa prosa rítmica, floreada y floja que suele llamarse prosa poética.

A veces el estilo del Rosales crítico va de la íntima comprensión, casi balbuciente, a lo categórico, rotundo y pleno de concepto. Es su ritmo creciente y filosófico. Otras veces parte de lo más conceptual y acuñado para ir atenuando la claridad hasta dejar el párrafo en ese «no sé qué que quedan balbuciendo», en el fundido de la insinuación. Es el estilo decreciente o propiamente lírico. Otras veces, en fin, se mantiene en el ritmo igual, ya ensayístico y conceptual de expresión inequívoca, aunque siempre ayudada por las invenciones expresivas o los giros populares, ya imaginativo, con pocos elementos discursivos, siempre intensificado de palabra y nunca retórico. Este es su estilo narrativo de emparejamiento sin dependencia de la prosa cervantina. Tomemos cuatro o cinco ejemplos textuales para que no quepa duda sobre lo que queremos decir:

He aquí un pasaje referente a la carta enviada por Don Quijote a Dulcinea en la primera parte de la novela. Veremos el ascenso del puro acompañamiento imaginativo a la invención cervantina a un cierto orden de generalización filosófica, pasando, claro es, por los incisos que nos van orientando en el viaje por medio de la interpretación. Repetidos que Rosales no acompaña a Cervantes por concordancia con el ritmo de su prosa o por imitación expresiva. Al contrario, la prosa es tanto más rosaliana cuanto más le interesa buscar significaciones al desarrollo argumental del texto.

> Sancho cabalga en Rocinante, se pone en camino y en un dos por tres llega a la venta donde el destino da fin a su viaje. El destino se llama Nicolás —maese Nicolás el rapista—, y se apellida Pérez —Pero Pérez el licenciado—. Al contar sus andanzas, Sancho advierte con desesperación, puñadas y mesamiento de barba, que ha olvidado la carta, y con la carta el alegrón de la cédula de los pollinos. Parece, pues, completamente inútil este viaje en que el correo va a pie ligero

y la carta se ha quedado en su sitio a pie quedo. En cada nueva acotación cervantina la carta a Dulcinea va tomando, ante los lectores, un aire de más desenfadada y sonriente irrealidad. Pero ¿a qué viene esta invención?, nos volvemos a preguntar. El mismo Don Quijote no lo sabe. Nadie puede saber qué es lo que espera. Nadie puede saber si le interesa más la respuesta de Dulcinea que la de Sancho, o *le interesa más la respuesta de Sancho que la de Dulcinea* (138). Su esperanza no necesita confirmarse en la realidad, pero precisa, en cambio, seguir siendo esperanza. Este es el nudo de la cuestión y el argumento de la comedia que va enredándose en cada nueva escena. Porque después, a solas y a su debido tiempo, Don Quijote pregunta a Sancho cuál fue el destino de su carta, a pesar de saber, como sabe, que sigue en su bolsillo. (A estas cosas llaman «olvidos» de Cervantes los alegres comentaristas.) Parece, pues —sólo a primera vista—, que a Don Quijote le importa más la respuesta de Sancho que la de Dulcinea. ¿Pero a qué viene esta pregunta, esta mentira o, mejor dicho, esta comedia? Don Quijote quiere ser engañado antes de renunciar a lo que constituye su fe de vida. Sancho lo engaña y describe con sus puntos y comas imaginarios el encuentro y la conversación con Dulcinea. ¿Y bien, mi señor Don Quijote, en la comedia que te ha inventado Sancho, qué ha sucedido con la carta? En el plano de la ilusión se nos dice que ha sido trasladada a su tiempo por maese Nicolás y Pero Pérez. En el plano de la ilusión llega a las manos de Dulcinea. Y en el plano de la ilusión resulta que Dulcinea «no la leyó porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie porque no supiesen en el lugar sus secretos». Así, pues, la carta, que nunca fue enviada, estaba destinada a nunca ser leída. Afortunado, irónico, cervantino y sorprendente final. Y bien, ¿qué queda en pie de todo esto?, ¿en qué consiste la verdad de esta historia?

Ahora las sugerencias se concretan. Estamos en la meseta hermenéutica. Pero de ahí el poeta asciende rápidamente a la cumbre mayéutica, esto es, a su propia conclusión arrancada a Cervantes.

No hilemos demasiado delgado para que no se nos quiebre el hilo. La verdad es la esperanza. La maravillosa historia de la carta de Don Quijote a Dulcinea nos enseña el secreto del heroísmo quijotesco, que *estriba en el mantenimiento a toda costa de la esperanza.* Su lección es bien clara. Para tener ilusiones no es preciso confiar en que se realicen. *No es necesario tener esperanzas, sino esperanza.* Don Quijote no realiza sus objetivos porque son inalcanzables: Don Quijote sólo puede confirmar en su fe las razones de su esperanza. Por lo pronto, y para ser quien es, necesita no sólo inventar, sino crear la realidad de Dulcinea. Ya insistiremos sobre este punto que constituye el fundamento de su carácter.

*La esperanza es de la fe*
*guía, bordón y alimento,*
*luz de luz donde el contento*
*no se toca aunque se ve.*

La fe mantiene la esperanza, y la esperanza, por así decirlo, le da cuerpo a la fe; la que hayamos tenido fija nuestra frontera personal y hace que actualicemos totalmente la vida en cada uno de sus instantes. «Lo que hemos de acaudalar en nuestra última hora es riqueza de esperanzas que con ellas, mejor que con recuerdos, se entra en la eternidad. Hagamos que nuestra vida sea un perduradero Sábado Santo.» Una cosa es la verdad objetiva y otra es la verdad vital. Una cosa es la lógica de la razón y otra es la lógica de la esperanza. El pasado es la urdimbre del futuro. Con recuerdos de esperanzas y esperanzas de recuerdos se va creando nuestra vida, que no cobra su plena realidad sino mirando hacia el mañana. «En realidad somos más padres de nuestro porvenir que hijos de nuestro pasado.» Porque Alonso Quijano llegó a pensar de este modo puso su vida entera en la raicilla de la esperanza. ¿Y quién es más verdadero, Alonso Quijano o Don Quijote? ¿Qué es más real, vivir o hacer vivir? Esta es la gran pregunta cervantina que no tiene contestación, como toda pregunta radical.

El método va a invertirse. Las precisiones ensayísticas conceptuales van a hacérsenos sensibles por algo parecido a la disolución en una confidencia intimista:

La *visión quijanista* implica el paso de la alucinación al idealismo y la creciente idealización del amor quijotesco implica el paso de Aldonza a Dulcinea, que en la segunda parte de la novela ya no es un ser idealizado, sino un ser ideal. A partir de la escena del *engaño buscado,* Dulcinea se convierte en un símbolo. Téngase en cuenta, sin embargo, que Don Quijote no es un soñador, pues su idealismo, como todo idealismo verdadero, necesita sustentación real. La lección del *Quijote* nos enseña lo que continuamente veremos repetirse en nuestra vida. Cuántas veces para descansar de vivir, nos refugiamos en el sueño y al despertar nos encontramos con que el sueño nos deja vacíos y este vacío es más amargo aún que la desolación que pretendíamos olvidar. El sueño no es bastante para llenar el corazón del hombre. Cuántas veces escribiendo este libro me he sentido cansado. (No es fácil escribir. No es fácil levantar esta *pared* de las palabras. No es fácil formular el pensamiento sin dejarlo aterido con la expresión escrita.) Y cuántas veces salí a la calle para reorganizar de nuevo el corazón y me he sentido alegre —como ayer— al escuchar la risa de los niños y sentir en los ojos y en los dentros del alma el sol de primavera, y al asistir a esta resurrección, en lugar de entregarme a la vida y contar una a una las hojas de los álamos en el Parque, he vuelto a casa apresuradamente, como *debiendo hacerlo,* para sentarme ante mi mesa de trabajo y escribir, con desesperación, estas palabras —palabras, sí, palabras— cuyo destino nadie sabe. En fin de cuentas, tampoco puede llenarse con realidades el corazón humano.

En otros casos el acento ensayístico, más o menos exaltado por la expresividad de una prosa de poeta, se mantiene seguido. He aquí

una muestra clara del talento «acuñador» de Rosales: concepto y frase potenciándose:

> La invención de lo necesario inexistente es la respuesta de Cervantes a esta exigencia técnica. La invención de lo necesario inexistente es el hallazgo cervantino más fecundo y original. La invención de lo necesario inexistente responde a la finalidad de demostrar que el quijotismo no es solamente una locura, sino la condición ineludible, constitutiva y radical de la experiencia humana. En la segunda parte del *Quijote* la invención cervantina alcanza un grado de fortuna que nunca más ha vuelto a repetirse. «*Estamos hechos de la materia de los sueños,* afirma Shakespeare; *estamos hechos de la materia de los sueños,* nos demuestra Cervantes; y al correr de los tiempos, el destino de Don Quijote se ha convertido en el símbolo insondable y patético de la existencia humana. ¡Bien le ha pagado la historia a Cervantes lo que la vida le debía!

O bien:

> Refiriéndonos al planteamiento *necesario* de *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha,* decíamos que la vinculación entre la trama y el carácter del personaje es uno de los más extraordinarios aciertos técnicos cervantinos. El mundo novelesco y el mundo quijotesco se unifican y concilian su contradicción. El despliegue personal de Don Quijote le convierte en un símbolo de la existencia humana. Todas sus anteriores alucinaciones, todas sus anteriores idealizaciones, se proyectan sobre Dulcinea, que de este modo pasa a representar lo necesario inexistente. Pues bien, la trama de la obra se simplifica en el mismo sentido. Todas las aventuras de la segunda parte tienden al mismo fin: tienden a convertir en realidad lo necesario inexistente. El destino de Don Quijote se convierte en el destino del hombre y el humanismo de la novela se hace más transparente y misterioso. Justo es reconocerlo. La técnica cervantina llega a ser un prodigio de ajuste. En la segunda parte del *Quijote,* la acción, el mundo novelesco y el carácter del personaje responden a una misma finalidad y en todos los capítulos se perfeccionan y completan recíprocamente.

Tampoco es imposible encontrarnos con un sistema ondulatorio de crecimiento y decrecimiento del estilo conceptuador alternado con el imaginativo y sugerente:

> Alonso Quijano es un inadaptado. Siente una vaga comezón y no sabe de qué. Pasa las horas muertas en el sillón de su biblioteca con un libro en la mano. «Tiene muchos libros; para comprarlos ha sido necesario vender *muchas hanegas de sembradura.* Con el dinero gastado en libros ha podido hacerse lo siguiente: mejorar el cultivo de las otras tierras (las no vendidas); restaurar la casa: retejar, enlucir, enjabelgar, enladrillar; comprar muebles —los que hay están deteriorados—; renovar la mantelería y ropa de cama; sustituir la vajilla resquebrajada, desborcellada, desportillada, desconchada; vestir de nuevo en la casa a los que visten de viejo; calzar con obra prima los pies

calzados con obra remendada.» Alonso Quijano no puede hacerlo. Está desoseído. No mira lo que ve. No atiende a las necesidades de su hacienda. Siente la comezón de lo lejano. No se ocupa de la labranza, pues ya se sabe que todo inadaptado sueña y lee. La lectura continuada se desenlaza en sueños y el continuo soñar va convirtiéndole en otro hombre. Al fin decide hacerse caballero andante; un caballero andante de antuvión y a salga lo que salga. Se ha encontrado a sí mismo. Se ha *inventado* a sí mismo. Desde el primer momento su nueva vida es alegrísima y exaltada, dolorosa y difícil. Hay que tener en cuenta que en toda verdadera conversión, para encontrarse consigo mismo, es preciso cortar por lo sano, igual que si para reconocer como propio nuestro cuerpo tuviésemos necesidad de amputarnos el brazo. Toda elección implica sacrificio y al elegirnos nos mutilamos. No hay parto sin dolor. Alonso Quijano deja su hogar y sus obligaciones. Deja su casa y su familia. Cambia de nombre y se convierte en Don Quijote de la Mancha. No nos debe extrañar. El nuevo nombre zanja una etapa de su vida. Apercibido de ilusiones sale al campo por una corraliza. ¡Qué importa el modo! Desde el momento mismo de salir piensa en la Historia. El campo avecindado se le convierte en *mundo,* y el tiempo se le descorre, súbitamente, igual que la cortina de un escenario; el tiempo se convierte en el teatro de sus hazañas. Todo se amplía. La conversión le hace reciennacer. Se siente alegre, joven, vigoroso. Se siente útil. Se siente hombre. Pero lo idéntico permanece y Don Quijote ha cambiado sin variar. Siempre se vuela en el mismo cielo. Si Alonso Quijano era un inadaptado en su aldea, Don Quijote va a ser un desterrado en el mundo.

Don Quijote es un desplazado y su desplazamiento responde a su extremismo. Su conducta no admite transacciones. Sus proyectos no pueden realizarse. Si fueran realizables no serían suyos. *La lección de su vida nos enseña que es necesario no ceder ante la doble tentación de considerar a lo ideal como ilusivo y a lo real como suficiente.* Don Quijote es un visionario, pero no un soñador. Su ejemplo nos demuestra que lo importante es hacer necesario lo ideal y darle realidad con nuestra vida. La fe puede crear su propio objeto. La fe vital, naturalmente. Si Alonso Quijano inventa a Dulcinea, Don Quijote va a darle vida duradera. No nos puede extrañar. Don Quijote mira al mundo creándolo y al mismo tiempo transfunde a lo ideal su propia vida como se hace al enfermo la transfusión de sangre. La voluntad todo lo puede, y Don Quijote ha terminado, al fin, por convencernos de que en efecto existe Dulcinea y es algo más que una ilusión. Dulcinea sigue encendiéndonos los ojos. Sigue representando aún para nosotros *para todos los hombres,* lo *necesario inexistente.*

Y veamos, para terminar, una muestra intensísima del método de desvelación significativa lograda por la repetición, recuento esencializado o exposición en el propio lenguaje selectivo, de una historia ajena. Salimos ahora del Quijote para entenderlo mejor en uno de sus últimos hijos:

La inadaptación vital de Charlot le lleva a idealizar la realidad igual que la idealiza Don Quijote. En *La quimera del oro,* lleva varias jor-

nadas sin comer y en el hambre le acompaña Big Jim. Viven juntos en la misma barraca. Una tormenta de nieve que dura días y días los ha aislado por completo del mundo. La tensión entre los habitantes de la cabaña llega a ser irresistible, pues a medida que se prolonga la tormenta, crece el hambre. Se miran recelosos y se vigilan alertados. Charlot no pega ojo. No se atreve a dormir. Su compañero gira en torno suyo con un ronco y famélico runruneo y el resultado de esta tensión es inequívoco. No ofrece duda alguna. Si Dios no lo remedia, Big Jim, enorme como un oso, terminará por comerse a Charlot, inerme como un pájaro. Pasan las horas y va creciendo, como un alud, la tormenta del hambre. Charlot quiere vivir. Charlot tiene una extraña idea. Se descalza un zapato. Enciende lumbre. Cuece el zapato en un caldero. Lo condimenta con un poco de salsa y de alegría. Lo coloca respetuosamente sobre un plato. Luego afila un cuchillo y con sumo cuidado separa los calcañares de la suela. Ya ha terminado la operación. Sonríe. Hay que aplacar el hambre y para engatusar a su compañero, le permite elegir. Big Jim elige los calcañares. Charlot queda encantado con la suela. Se anuda al cuello la servilleta. Tiene más miedo que hambre y se le juntan las dos paredes del estómago como si fuera un acordeón. Con exquisita pulcritud chupa los clavos, uno a uno. Charlot es, ante todo y sobre todo, un caballero. Con exquisita pulcritud se va comiendo los cordones como si fueran fideos. Luego adoba la suela con un poco de sal. La comida ha llegado a su fin. Tal vez no se ha quitado el hambre, pero ha quedado satisfecho, y para rematar la faena se escamonda los dientes con un palillo. La comida es poética, pero no deja de ser real, igual que el mundo cervantino. Cuantas veces hemos visto esta escena nos hemos preguntado cuál es la linde que separa la realidad de la ilusión. El banquete de Charlot en *La quimera del oro* no es menos ilusivo, dramático, real y quijotesco que el desencantamiento de Dulcinea.

Los ejemplos que hemos tomado al vuelo podían ser mejores, pues el libro de Rosales es rico en ellos y también cabe encontrar en él otros modelos de trabajo. En todos vemos, sin embargo, que Rosales no afloja ni un solo momento la tensión creada o «reciennacida» para decirlo con su palabra preferida—de la palabra. No faltan en el libro, por supuesto, trozos de jerga profesoral, pero ello procede más bien del escrúpulo que de la desistencia insuficiente. Rosales ha anotado muchos miles de papeletas de filosofía, psicología, sociología, crítica cultural y crítica literaria de orientación filológica. Es inevitable que su prosa discursiva los refleje. Pero el jaramago no esconde la columna, y, en definitiva, la obra crítica del indisoluble Rosales—centralmente poeta—no dejará de ser jamás obra de arte y creación. Esa es su rareza. Esa su importancia, pues donde la imaginación no se añade a la razón analítica, ésta siempre nos dejará a medias mieles.

*DIONISIO RIDRUEJO*

# PRESENTACION DE «LA CASA ENCENDIDA»

Dámaso Alonso dice que Luis Rosales posee un corazón como una casa. De esa casa quiero hablaros. Porque en esa casa son muchos los poetas nicaragüenses que han hospedado alguna de sus mejores horas de diálogo, algún poema, alguna teoría o sueño sabrosamente discutidos y, sobre todo, la amistad que allí tuvo y tiene siempre la más andaluza, abierta, hablante, bebiente, inteligente y cálida acogida.

Y la casa de Luis Rosales no sólo es su corazón, sino su casa —Altamirano, 34—, edificada libro a libro y palabra por palabra, casa donde las paredes hablan —la casa del habla o de la poesía—, casa donde siempre salen más de los que entran, porque llegábamos cuatro o cinco; llegábamos José Coronel, Carlos Martínez, Vivanco, Valverde, Panero, o Dámaso o Cabral, y salíamos en grupo con Cervantes y Villamediana y Bocángel y Salinas y también Andrés Bello y Gregorio Gutiérrez y Borges y toda una antología de amigos que nos habíamos hablado a través de Luis y de coñac hasta las horas de la madrugada, y Luis siempre decía al despedirse: «De eso tenemos que hablar»; como quien deja abierta, siempre, la puerta de la palabra, porque a la casa de Luis siempre se tiene que volver, como se tiene que volver siempre a España mientras hablemos español.

Pero la casa de Luis Rosales es también un poema —*La casa encendida*—, el poema más importante de España después de la generación del 27, porque en ese poema Luis hace la primera reconquista para la poesía del territorio de la novela —se apropia, asimila, condensa y desvía hacia el poema los legados de Proust y de Joyce, y algunos de sus mejores recursos narrativos.

Ya en la manera del relato, el tiempo sufre en *La casa encendida* una transmutación mágica o mística:

*Y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de*
*vela que se enciende con otra,*
*y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón*
*que yo he tenido antes*
*y con otro que yo entristezco todavía...*

El relato no pierde su condición, su forma de cosa contada (o sucesiva, como dice Luis), y, sin embargo, mágicamente se transforma en cosa cantada, en no-tiempo, como en la escena estupenda de María,

en que el tiempo se hace lluvia y luego mar y simultáneamente es el agua que sube y la mujer que espera en la última grada de la escalera del muelle, con el agua a la rodilla:

*una mujer que también llueve,*
*que también dice adiós entre la niebla,*
*que también sabe que ahora es de noche y está sola.*

Pero también es un recurso de la novela nueva conquistado por Luis Rosales para la lírica ese hilo secreto, esa unidad misteriosa que engarza las diversas memorias, vivencias y personas. Como en el Orlando de Virginia Wolf, pero más convincentemente, los personajes resucitados por el poema van convirtiéndose en uno sólo y mismo personaje: la amistad, el amor, producen el milagro de la identidad. «Para que seamos uno», decía Cristo al invitar a la amistad profunda. Y así *La casa encendida* —que es un canto de la amistad— significa, al final, el cielo (las diversas habitaciones de que habla Cristo): la diversidad unida e iluminada.

Pero además *La casa encendida* es también el primer poema español después de Darío que está hecho con la esencia de la aventura lingüística dariana: Se ha dicho que *La casa encendida* está escrita con «un lenguaje que es hermano, en virtud coloquial y en temperatura, del lenguaje de la lírica hispanoamericana», y es cierto: la amistad de Luis con los hispanoàmericanos es una amistad en la cual la lengua tiene mucho que atar; como hay libertad hay también amistad «bajo palabra». Luis Rosales, además —recordemos— es un hombre de frontera, un andaluz, y Andalucía es, en la geografía del canto, la zona del alma española más cerca de América, zona con moros en la costa, como América es zona con indios en «el contenido del corazón».

*La casa encendida* tiene para mí recuerdos personales de una de las etapas de mi vida literaria más rica en descubrimientos, amistades e inquietudes. Yo fui un poco huésped de ese poema-casa; lo vi edificar día a día en una semana en que Luis trabajó como un poseído de las musas la jornada entera, sin despegar de la máquina hasta que llegábamos nosotros por la noche, y a veces nos íbamos desconsolados a esperarlo bebiendo un poco de vino en una tasca de la calle Altamirano porque lo encontrábamos entregado a su obra, en su escritorio, al final del pasillo iluminado de sus visiones. Y después se lo oí leer inédito, con nuestro recordado Leopoldo Panero, con José María Valverde, cuando, allá, por el año 1949, no sabía él, ni nosotros, que la lírica española estaba inaugurando una etapa nueva: una etapa narrativa, capaz de contar cosas y sucesos, capaz de robarle a la épica muchos

de sus monopolios, poesía que en España se abría con *La casa encendida,* y en América, con el *Canto general,* de Neruda, y en Nicaragua con buena parte de su mejor poesía. Nueva etapa poética que había que preguntarse si no fue una de las llaves que abrió el renacimiento de la novela en nuestra lengua, porque la poesía siempre va adelante y cuando no resulta directamente iniciadora, resulta siempre profética.

*PABLO ANTONIO CUADRA*

# PROSAS Y VERSOS

Creo que era don Eugenio d'Ors el que aconsejaba, al visitar un Museo por primera vez, recorrerlo antes: conocer sus límites. Tener una visión de conjunto antes que un conocimiento preciso de los detalles, me parece fundamental para el entendimiento de una obra de arte. Mi primera lectura de *El contenido del corazón* fue rápida y superficial, pero me sirvió para familiarizarme con su territorio. Después ya fue posible un paladeo de los poemas aislados, cada uno de los cuales me iba revelando sus bellezas escondidas. Esta segunda lectura equivale al trabajo del pintor cuando, esbozado todo el cuadro, va resolviendo cada una de las partes, terminándolas sin perder de vista el conjunto en que se integran. Una tercera lectura es la que nos permite gozar verdaderamente de los poemas, porque el cuadro es ya una realidad, y al analizar un detalle tenemos presente lo que en aquel momento no vemos—andamos por las artes del tiempo, no del espacio—, pero sabemos y recordamos.

A la puerta de este Museo, o en el marco de este cuadro, hay un título—*El contenido del corazón*—y un subtítulo—«Elegía»—, que nos sirven de coordenadas para situar estas prosas. ¿Prosas? El poeta afirma en el prólogo que «por aquella fecha (1940) publiqué algunos de sus poemas en la revista *Escorial*». Entonces ¿poemas en prosa?

Ya sé que resulta anacrónico creer en la existencia de géneros literarios bien definidos. No obstante, confieso que no puedo evitar, al enfrentarme con un texto, adscribirlo a un molde creado por la vieja retórica. No ignoro, naturalmente, hasta qué punto no es siempre posible hallar, para un hecho literario concreto, un traje que le vaya bien en ese almacén de ropas hechas que es la preceptiva, porque ¿cuál es la línea fronteriza entre el crepúsculo y la noche?, ¿cuándo un cuento se convierte en novela corta?, ¿en qué momento acaba la adolescencia y empieza la juventud?

Pese a todo, y admitidos los márgenes de imprecisión al clasificar, creo conveniente aplicar una etiqueta determinada a cada producto creador. Y no por rigidez de preceptista trasnochado, sino porque gracias a esa clasificación podemos abordar el hecho literario desde su ángulo idóneo, aceptando los convencionalismos propios del género a que pertenece. Si leemos en un tratado de Botánica: «hay un lirio divino y delicado que tiene toda la orgullosa candidez de los azahares del desposorio, las palideces del cirio que alumbra el altar, la trans-

parencia del velo de novia, los perfumes y el supremo encanto de los sueños de desposada...» creo que nadie podría dejar de sonreír, considerando estas frases, por desplazadas, enormemente cómicas. Para aceptarlas, y seguirles el juego, es preciso saber que pertenecen a un poema en prosa de Rubén Darío. Con ello cambia totalmente la actitud mental del lector. Cambia, en consecuencia, el efecto producido por las frases citadas.

Ascendiendo desde la prosa informativa —noticia periodística, libro de texto— hasta la cumbre, superamos una serie de niveles, en cada uno de los cuales va incrementándose la musicalidad y el refinamiento de los vocablos. Hay un momento en que todos los matices que puede captar el oído, todos los que pueden representarse la vista, el tacto, el gusto y el olfato son asumidos por la prosa de más quilates artísticos. Estamos en el poema en prosa. Y, sin embargo, no hemos llegado a la poesía. Entre uno y otra hay la misma distancia que entre el espectáculo y el rito.

De una manera tal vez excesivamente simplista podría afirmarse que en el poema en prosa las palabras buscan la belleza, en tanto que en la poesía buscan la eficacia. El poema en prosa dice menos de lo que dice. La poesía dice más de lo que dice. Aquél es derroche y fausto; ésta, economía y eficacia. Pero ¿en qué consiste su eficacia?: en expresar lo que puede captarse por vía lógica al tiempo que se sugiere lo inexpresable, lo impenetrable a la razón.

Desde luego lo que no es admisible es identificar poesía y verso. De un lado, por la gran cantidad de versos escritos en todas las épocas, en los cuales no hay una gota de poesía. Del otro, y esto es lo que verdaderamente nos importa, porque hemos de admitir la poesía en prosa —pensemos en las partes del *Diario de un poeta recién casado* no escritas en verso, o en un libro, como *Pasión de la Tierra*— en el mismo nivel jerárquico que admitimos la poesía en verso.

Esta digresión, suscinta y falta de matices y pruebas, nos sirve para comprender por qué Luis Rosales llama poemas a las prosas que componen *El contenido del corazón.* Lo que cada uno de ellos nos presenta no es una anécdota, más o menos trivial, enriquecida y enjoyada con las más selectas palabras, como lo haría un poema en prosa, quedándose en la superficie embellecida, sino que nos muestra, nos sugiere poéticamente, *el contenido del corazón.* No son los hechos los que nos importan, ni los encajes verbales con que se adornan, sino la huella que unos hechos, acaso borrosos, han dejado en el espíritu del poeta.

Pero ¿utilizando qué medios expresivos resulta la poesía en prosa «eficaz», según la distinción que hice más arriba y «bella» la prosa

artística? De nuevo estamos en terreno resbaladizo, tratando de trazar fronteras cuya determinación exacta es imposible. A pesar de saberlo, me atrevo a proponer una definición bastante aventurada, cierta en el fondo, inexacta en los detalles: en la prosa artística el ritmo es posterior al sentido de las palabras; en la poesía, anterior. En el poema en prosa lo importante es lo que se ve; en la poesía, lo que no se ve. Podría compararse —perdón, botánicos y preceptistas— el poema en prosa a una planta ornamental: lo que está enterrado nos tiene sin cuidado, aunque sepamos que sin la raíz no serían posibles las hojas y las flores. La poesía sería como un tubérculo —nuevamente perdón— en el que lo que importa es lo que no se ve. Las hojas —la forma externa— que emergen no tienen otra misión que la de alimentar lo enterrado. Son eficaces, no bellas.

Para que el ritmo nos hable oscuramente, antes de que entendamos el sentido de las palabras a cuyo través se manifiesta, es preciso que sea muy determinado, con células muy visibles, muy audibles. A pesar de que toda sucesión de sílabas átonas y tónicas constituya una serie rítmica, la idea de ritmo en su sentido estricto está relacionada con la aparición frecuente de una fórmula determinada, cuya reiteración produce una suerte de encantamiento. ¿Sucede así en los poemas de Luis Rosales incluidos en *El contenido del corazón?*

Efectivamente, basta una ojeada sobre cualquiera de ellos para advertir la existencia de ese ritmo poético, que actúa desde dentro. Un ritmo contrapuesto a la musicalidad del poema en prosa, que actúa desde fuera. El lector que haya seguido estas divagaciones aburridas tiene ahora la oportunidad de descansar leyendo este fragmento inicial de «La ceniza en la sombra», uno de los poemas más significativos del libro de Rosales:

> *Desde el Retiro hasta aquí no hay más que un paso. Un solo paso nos puede separar de todo el mundo. Yo no puedo saber de qué me está alejando éste que doy, pero sé que un dolor que se vive tiene la misma intensidad que un dolor que se sueña. Hace un instante tuve una leve exaltación con el aire primaveral, y ahora siento como si se me fuera callando la carne bajo esa especie de rubor físico que es el cansancio. El cuerpo tiene su modo peculiar de acompañar nuestro dolor y quizá, por tenerlo, nos causa la tristeza tanto cansancio físico. Yo quisiera decirte que el cansancio es incrédulo. Nos distancia de todo y borra el mundo en torno nuestro. No te entregues a él. Nadie se cansa con los ojos.*

¿Qué es lo primero que el lector advierte al enfrentarse con este fragmento (o con cualquier otro fragmento elegido al azar en las páginas de este hermoso libro)?: Que una corriente rítmica, un vaivén

constante y acunador lo mece, cautivándolo antes de que comprenda dónde está, qué significan las palabras en su vertiente lógica. Estas palabras que utiliza Luis Rosales importan, como las del amor, antes por el calor que transmiten que por las significaciones que comportan. Pero si nos adentramos más en el aparente misterio, tratando de deducir leyes y causas, tropezamos con un hecho sorprendente: los poemas pueden descomponerse, salvo significativas excepciones, en versos tradicionales. Hagamos la prueba:

* *Desde el Retiro hasta aquí no hay más que un paso.*
*Un solo paso*
*nos puede separar de todo el mundo.*
*Yo no puedo saber*
*de qué me está alejando*
*éste que doy,*
* *pero sé que un dolor que se vive*
*tiene la misma intensidad*
*que un dolor que se sueña.*
*Hace un instante*
*tuve una leve exaltación*
*con el aire primaveral,*
*y ahora siento*
* *como si se me fuera callando la carne*
* *bajo esa especie de rubor físico*
*que es el cansancio. El cuerpo tiene*
*su modo peculiar*
*de acompañar nuestro dolor*
*y quizá por tenerlo*
*nos causa la tristeza*
*tanto cansancio físico.*
*Yo quisiera decirte*
*que el cansancio es incrédulo.*
*Nos distancia de todo*
*y borra el mundo en torno nuestro.*
*No te entregues a él.*
*Nadie se cansa con los ojos.*

El despiece de la prosa en versos ha sido hecho de una manera friamente sistemática, sin tener en cuenta la distribución de escritura, que hubiese sido distinta de haber pretendido otra cosa que deslindar los versos simples. Lo que trato es de hacer ver cómo todas las líneas, excepto las señaladas con asteriscos, son versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas. Versos de base impar, pertenecientes, por lo tanto, a una misma familia. Sabíamos, desde la lectura inicial, que *El contenido del corazón* era poesía, no prosa artística. Ahora vemos que esta poesía utiliza los recursos del verso. La magia sugestiva del ritmo se ha amparado en la métrica tradicional.

Quedan unas líneas —las señaladas con asteriscos— no reducibles a versos tradicionales de base impar. Pero tienen, en mi opinión, una razón poética, rítmica, que puede aproximarnos a los procedimientos creadores de Luis Rosales. Veamos la primera excepción:

*Desde el Retiro hasta aquí / no hay más que un paso.*

Si mi propósito fuese el de convertir, sea como sea, la prosa en verso, nada hubiese costado interpretar esta línea como formada por un octosílabo y un pentasílabo. Pero no se trata de versos, sino de ritmos, y este octosílabo rompería la unidad rítmica, como no se le oculta a cualquier oído medianamente sensible. Tampoco, forzando la cosa, sería difícil interpretar la línea como un alejandrino con cesura forzada:

*Desde el Retiro hasta / aquí no hay más que un paso.*

Tampoco esta solución, que quiebra el ritmo en beneficio del metro, resultaría satisfactoria, porque opondría el sonido al sentido. No creo, finalmente, que pueda pensarse en un descuido del autor. Un poeta de sensibilidad rítmica tan delicada como Luis Rosales no cae en esos errores. Por otra parte, lograr una versificación «correcta», a costa de desvaer la intención de la línea, es cosa al alcance de cualquiera: bastaría con convertirla en un endecasílabo: *Del Retiro hasta aquí no hay más que un paso.*

Debemos enfrentarnos, por lo tanto, con la realidad, sin buscar explicaciones forzadas. Rosales, sencillamente, ha comenzado con una secuencia prosaria. Esta primera frase, precisamente por su carencia de ritmo sugestivo, desempeña en el poema el mismo papel que la cita latina al comienzo de un sermón: es el tema, desapasionadamente enunciado, cuyo verdadero sentido se alcanza posteriormente, al ser desarrollado emotivamente. La frase expresa una situación concreta, un hecho objetivo perfectamente constatable por la razón. El poeta ha dicho lo que todos saben, y lo ha dicho sin la temperatura interior que proporciona el ritmo poético. Es en la frase siguiente donde comenzamos a escuchar no lo que saben todos, sino lo que el poeta, él solo, siente. La frialdad expositiva de la prosa adquiere una dimensión nueva cuando la recordamos desde el verso, desde la emoción personal del poeta. Prosa y verso se unen para crear un contraste poético, porque ya sabemos, por Elliot, que no hay gran poeta que no sea un maestro de lo prosaico.

Igualmente podría interpretarse la segunda línea destacada con asterisco como un decasílabo, muy frecuente en los poetas posrománticos y modernistas:

*pero sé que un dolor que se vive...*

pero no es la forma versal la que aquí importa, sino la forma rítmica. Desde el segundo hasta el sexto verso del texto transcrito, el poeta ha utilizado el vaivén melancólico de los versos imparisílabos para subrayar la melancolía de su meditación. Pero en el verso séptimo, cuando la consideración del dolor vivido le exalta, el ritmo se ajusta al sentido y surge esta serie de pies anapésticos con su característico dinamismo y su terquedad acentual, destacándose las tres palabras clave: *sé, dolor, vive. El dolor que se vive* ha necesitado un tiempo más veloz, cierto nerviosismo rítmico, que contrastará después con el sosiego del *dolor que se sueña.* Este verso está, también, formado por pies anapésticos, pero el hecho de que lo constituyan solamente dos le hace perder la insistencia galopante de su hermano anterior. Una violencia que hubiese heredado de haber sido prolongado con un pie más, como, por ejemplo:

*que un dolor que se sueña y se sufre...*

Lo apuntado aquí podría hacerse extensivo al verso

*como si se me fuera callando la carne*

aunque la debilidad acentual del primer pie, y la significación del gerundio *callando,* intensificada por su sonido, sugiera desolados ecos de campanada funeral. Todo esto, aunque precipitada e incompletamente expuesto, puede hacer meditar al lector acerca de las sutilezas de la expresión; acerca, también, de la imposibilidad de establecer leyes rítmicas desentendiéndose del sentido y del sonido de los vocablos.

Queda, finalmente, una línea:

*bajo esa especie de rubor físico que es el cansancio*

cuya interpretación podría asimilarse a la de la primera línea del texto, es decir, como una secuencia prosaria. La razón por la que el ritmo poético se rompe es clara. La frase constituye, por su sentido, un inciso mental en un contexto sentimental. La meditación, la confidencia hecha como en sueños, hubiera exigido una expresión semejante a ésta, que resulta de eliminar el inciso:

*como si se me fuera callando la carne bajo el cansancio*

Sin embargo, no es eso lo que ha ocurrido. La meditación del soñador se ha visto interrumpida por una definición friamente crítica. El poeta no se ha contentado con nombrar al cansancio, sino que ha necesitado definirlo, verlo desde fuera, interrumpirse a sí mismo, distanciarse del propio sentimiento. Ni siquiera ha utilizado una fórmula sintética que equipare el cansancio al rubor físico, sino que utiliza la desdeñosa fórmula *bajo esa especie de...* Cualquiera puede comprender la diferencia que existe entre una forma sintética, en la que aún perdura la afectividad —por ejemplo, *el rubí de tus labios*— y una forma analítica —*esa especie de rubí de tus labios*—. La intención del inciso de Rosales, por ese carácter desapasionado que rompe la emoción, necesitaba romper el ritmo, utilizar la prosa para que el contraste, paradójicamente, hiciese al fragmento más lírico.

Fácilmente se comprende que analizar superficialmente, en una secuencia rítmica, únicamente sus excepciones, es poco más que nada. Pero pretendía con ello inducir al lector a analizar por sí mismo, presentándole el punto de vista de otro lector. Y este conato de análisis es menos aún si se tiene en cuenta que se refiere a un pequeño fragmento perteneciente a un conjunto orgánico: el poema. Así como éste es, a su vez, una faceta de ese prisma que es el libro entero. Conviene recordar que *El contenido del corazón* es, en rigor, un solo poema, una elegía por la que desfilan, borrosamente, los años de la infancia, los seres entrañables arracimados a la sombra de la figura materna, las decepciones y las nostalgias.

Borrosamente: he aquí una palabra que no he utilizado caprichosamente. Porque la intención del poeta parece haber sido sumergir a los seres amados y sus actos en el tiempo. En la emoción del tiempo manriqueño podría precisarse recordando a don Antonio Machado: otro nombre que traigo a estas líneas con deliberación. Pues conviene recordar que por los años en que Luis Rosales comienza a escribir estos poemas —1940— la poesía concebida como «palabra en el tiempo» no es frecuente. Esta inclinación de Rosales hacia Machado es, en él, cosa anterior, más o menos de hacia 1935. En esto también fue el granadino un anticipador, porque vio en Machado un poeta *vigente* cuando la mayoría de los poetas del 27 lo tenían sólo como un gran poeta que creció a contracorriente de su tiempo.

Los hilos con que teje la temporalidad de sus poemas son, en Luis Rosales, distintos y contrastantes. Destejiendo cada poema podemos hallar un módulo, una estructura-tipo que podría esquematizarse, de una manera simplista, así: Un comienzo enunciativo, prosario, a manera de un acorde sin tonalidad determinada, del cual tenemos un ejemplo en el fragmento antes transcrito. Comienza, a continuación, el

tratamiento lírico, la expresión cálida, la que nos comunica el sentir más que el pensar del poeta. Pero este comentario lírico se desarrolla en tres planos diferentes, que se suceden y se superponen: el que es descripción de una acción presente:

> *Doy unos pasos. Llego al sillón...*

el que es evocación de una acción o un sentimiento pasados:

> *como en las noches de invierno llegaba alguien hasta mi dormitorio para cubrirme con la manta...*
>
> *aquella manera de repartirse entre los hermanos que tanto me dolía...*

el que es meditación fuera del tiempo:

> *En cambio, cada dolor nos hace conocer de nuevo el mundo, cada nuevo dolor es un alumbramiento de la verdad...*

Descripción. Evocación. Meditación. Son los tres hilos con los que va trenzándose el poema, sin solución de continuidad la mayoría de las veces, adquiriendo infinitos matices y tornasoles. Porque la evocación puede aparecer en su forma más pura, expresada por medio de tiempos verbales de pasado, ahondando la distancia temporal entre el presente y el pretérito:

> *Cuando faltábamos a clase, cuando hacíamos rabona...*

y aparece también trasladándose al pasado, viviéndolo en presente como en estos ejemplos en que evoca a la madre muerte:

> *Ella me mira silenciosa...*
> *Ahora que estamos juntos ya no preciso preguntarte.*

Añadamos a estos contrastes de planos los contrastes de ritmos dentro de cada uno de los planos, y tendremos una vaga idea de la variedad expresiva de este libro cálido e intenso.

La primitiva versión, escrita de un tirón, según confiesa el poeta, fue ampliada, reducida y revisada en años posteriores. Sospecho, a la vista de las dos versiones de «La ceniza en la sombra», el poema del cual he tomado todas las citas que aparecen en este trabajo, que la revisión y pulido de los textos habrá exigido muchas horas y mucha dedicación. Porque no ha consistido en enriquecer la expresión primitiva con oropeles verbales, sino en acendrarla, en intensificar su misterio. Es para mí evidente que la poesía ve más que el poeta, y alguna vez lo he escrito. La revisión de un texto consiste en despojar,

a lo que había visto el poema, de lo que no había sabido ver aún el poeta, o lo había visto mal. Y una manera de «ver bien» en *El contenido del corazón* consiste en desvanecer los contornos demasiado precisos de las figuras para que se confundan, fantasmalmente, con la atmósfera temporal. Puede aclararnos esto el cotejo de las dos maneras en que la madre aparece evocada. La primera versión decía así:

> *¿Quién está aquí conmigo? Es una figura blanca que se levanta de la ceniza; una figura silenciosa que hace ya mucho tiempo que no mira, que no reza conmigo, que no me puede besar al despedirme. Cuando era niño la conocía por la fragancia de su carne. Cuando era adolescente, por aquel vuelo de sus manos en torno mío. Y ahora, porque sólo me siento hombre cuando recuerdo su sonrisa. Está quieta y callada. Se ha dormido esperándome. Y ahora están junto a ella, con un ligero movimiento, las aguas vivas...*

Compárese con la versión definitiva:

> *... aquí, a mi lado, siento un vaho de mujer que me envuelve, como en las noches de invierno llegaba alguien hasta mi dormitorio para cubrirme con la manta. Cuando era niño la conocía por el olor. Cuando fui adolescente, por aquella manera de repartirse entre los hermanos que tanto me dolía. Y ahora, porque me siento hombre recordándola. Pero nada es igual. En el recuerdo todo vuelve y nada se repite, pero tengo la certidumbre de que está aquí conmigo. La veo borrosa, imprescindible, como si descansara entre un ligero movimiento de agua viva. Se ha dormido esperándome...*

Un simple vistazo revela claramente la superioridad de la segunda versión. A efectos únicamente de probar ese esfumado de contornos en beneficio de la atmósfera total del poema, señalaré aquí algunas de las variantes.

PRIMERA VERSION

*Es una figura blanca...*
*una figura silenciosa...*
*que no mira, que no reza,*
*que no me puede besar*
*la conocía por la fragancia de su [carne*
*por aquel vuelo de sus manos en tor- [no mío...*
*me siento hombre cuando recuerdo su [sonrisa...*
*Está quieta y callada*
*están junto a ella, con un ligero mo- [vimiento las aguas vivas...*

VERSION DEFINITIVA

*Un vaho de mujer que me envuelve*
*La conocía por el olor*
*por aquella manera de repartirse en- [tre los hermanos que tanto me dolía*
*me siento hombre recordándola...*
*la veo borrosa, imprescindible...*
*como si descansara entre un ligero [movimiento de agua viva...*

Es significativa la transformación de las primeras aguas vivas, que podrían ser interpretadas como aguas reales, en esas otras irreales entre las que parece descansar. El fragmento ha ganado en intensidad lírica en la medida en que la figura de la madre ha perdido precisión física. Porque en la segunda versión la conocemos únicamente por su emanación, por la huella que deja en el espíritu del hijo. No es ya necesario decir que es una figura silenciosa, quieta, de carne fragante, para que los lectores del poema la sintamos así. Para que esta aura mágica se produzca ha sido necesario que se eliminasen no sólo las precisiones descriptivas, sino también las palabras que las lastraban —blanca, silenciosa, quieta, etc.—, que tienen algo de material de arrastre literario, como si el poeta entonces no hubiese acertado a individualizarlas, haciéndolas vibrar.

Estas notas no pueden terminar sin apuntar a otras dianas, a las que tampoco llegarán, como no han llegado los disparos que he venido haciendo. Pueden ser temas sugestivos para críticos mejor dotados. Así, por ejemplo, sería interesante mostrar todo cuanto en este libro, en su primera versión, existe de anticipador. Y no sólo de la poesía posterior de Luis Rosales —*La casa encendida* fundamentalmente—, sino de buena parte de la poesía española, que adoptaría ese tono coloquial característico de *El contenido del corazón*. Otro estudio necesario: cómo Rosales participa en su obra de esa estética de lo pequeño a que se refería Lorca, y que consideraba propio de lo granadino. A veces se manifiesta a través de una imagen; otras, de un vocablo sorprendente, un neologismo, un giro primoroso. Labor todo ello de lapidario del idioma, que lo talla y lo pule con amor, disimulándolo después para que el hallazgo no se quede en mera ocurrencia, en voluta de la imaginación, en desplante virtuosístico.

Y lo que discurrió precipitadamente, precipitadamente acaba aquí. Aunque ahora con la sensación por mi parte de haber quedado nada más que en buena intención lo que pretendió ser, además de homenaje de admiración al poeta, un ensayo de aproximación a su obra, esclarecedor para el lector.

*JOSE HIERRO*

# AL MARGEN DE «LA CASA ENCENDIDA»

## I. Luis Rosales

Si mi memoria es fiel, se van a cumplir treinta y ocho años del tiempo en que encontré a Luis Rosales. Era en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Ciudad Universitaria recién estrenada, allí donde Madrid miraba a la Sierra. Rosales era mayor que yo, cuatro años exactamente, pero como estudiante madrileño resultaba dos años más joven: venía de Granada, con acento cerrado, alto y esbelto, gruesos cristales ante los ojos claros y un aire que se nos antojaba «moreno de verde luna». Los estudiantes de la Facultad solíamos andar en lo que se podría llamar «constelaciones»; por razón de antigüedad —y por otras menos aparentes— las nuestras eran distintas; pero «tangentes»: algunos miembros eran comunes, y así se iba tejiendo la intrincada galaxia humana que era la Facultad —y que Rosales ha cantado.

Nuestro contacto se interrumpió por la guerra civil; nuestra amistad no; al contrario: a pesar del tiempo transcurrido y de que las circunstancias exteriores hubieran debido separarnos, cuando volvimos a encontrarnos en 1939 o 40 nos sentíamos más cerca, más verdaderamente amigos que lo habíamos sido en las aulas y los corredores de la Facultad; señal de que la guerra no había podido enajenarnos y convertirnos en otros que nosotros mismos. Una amistad no muy frecuente, pero de calidad para mí inestimable, se fue anudando despacio, sin voluntad ni deliberación, dejando a las cosas ser lo que por sí mismas iban siendo. Durante muchos años, desde 1951 hasta hace poco, esta amistad se intensificaba, condensaba y subía unos grados en una experiencia que para un puñado de españoles ha sido decisiva —quieran o no; Rosales y yo sí queremos—: las primaveras todavía frías, entre nieve blanca y piornos amarillos, de Gredos. Cuando estos encuentros se desvanecieron, dejándonos una nostalgia difícil de curar, vino a compensarlos, desde 1965, la convivencia en la Academia Española —donde, al revés que en la Facultad, me esperaba Rosales—, y desde el primer jueves me senté a su lado, a su derecha —Pedro Laín, a su izquierda—. Nos sentamos juntos y nos sentimos juntos, con una extraña impresión de continuidad y de comunidad hecha de tantas diferencias.

Luis Rosales nació en 1910; pertenece inequívocamente a mi generación. Los que tienen dos años más, por próximos que sean en todo, pertenecen a la anterior: entre ellos y nosotros se interpone esa invisible frontera (los que tienen sólo un año más son casi siempre dudosos, fronterizos, y a veces gravitan indecisamente hacia una u otra de las dos generaciones). Esto quiere decir que Rosales es de los más viejos de la generación nacida en torno a 1916, y esto explica que funcionase como «hermano mayor» en el pequeño mundo de la Facultad, y nunca, por amigo que fuese, al nivel de los más jóvenes profesores, que eran todos de la anterior, de Rafael Lapesa para arriba.

Ahora recuerdo que Luis Rosales, ya desde su juventud, era para nosotros «el poeta Rosales». ¿Por qué? Hacía versos, sin duda; pero, ¿quién no los hacía entonces, en la Facultad? Muchas veces he dicho que hasta los veinte años todo el mundo hace versos; después, los poetas y los indiscretos. Todavía no era tiempo de distinguir. En Rosales se adivinaba lo que he seguido viendo luego siempre: la realización, la encarnación de la poesía como forma de vida. Dios me libre de decir que Rosales es el primer poeta español—ni siquiera de su generación—, ni el segundo, ni el tercero, ni el vigésimo; los escalafones nada tienen que hacer aquí—ni en casi ninguna parte—. Lo que puedo decir es que, de todos los poetas que he conocido—y he conocido a muchos, y algunos muy grandes—, ninguno me ha dado tanto la impresión de que la poesía formaba parte de su *realidad;* es decir, que no se trataba de que Rosales «hiciese versos», ni siquiera de que fuese capaz de crear poesía, sino que ésta era su condición, su ambiente, su morada, su irreal naturaleza. Si se quiere expresar en términos negativos—no creo que le importe—, diría que *no era más que poeta.*

Y la cosa es que Rosales ha escrito pocos versos; su obra es escasa, sus libros están separados por años, siempre se han hecho esperar. Es un poeta «infrecuente»; sí, pero *permanente.* No es un «poeta de domingos», ni de alguna que otra primavera, sino que la poesía es su «ocupación continua» y, sin duda, virtuosa. Yo diría algo que parece trivial: a Rosales «le gusta» la poesía. ¿Se puede decir esto de un poeta? ¿No es algo más radical y profundo la vocación? Sí, pero en Rosales la vocación no ha matado la «afición», del mismo modo que el amor, aun siendo más levantado, no tiene por qué matar el cariño. Probablemente por esto Rosales ni ha abandonado nunca la poesía, ni la ha profanado, ni la ha sacrificado a otras cosas—como hacen a veces grandes poetas.

Quizá es ésta la razón de que Rosales haya evitado tantas tentaciones poéticas. Siendo granadino y habiendo nacido a la poesía hacia

1930, ha tenido siempre un andalucismo refrenado y sin lorquismo; y pudo publicar en 1935 un libro de poesía amorosa, *Abril,* igualmente independiente de *La voz a ti debida,* sin ser un eco de esa voz. Pero, por supuesto, llevándolo todo dentro. Y después, muchos años más tarde, ha sabido quedarse en curioso aislamiento, entre los más viejos y los más jóvenes, relativamente desconocido —o, mejor, irreconocido—, pienso que por miedo a no reconocerse a sí mismo cuando se mirase al espejo (eso que, por mucho que me asombre, parece no asustar a tantos escritores, a tantos artistas y, por debajo de ello, a tantas personas).

Esta impresión mía de Rosales quedaría incompleta si no agregase otra faceta de ella, otro matiz: nunca parece tomar las cosas, ni siquiera la poesía, completamente en serio. Uno de los ingredientes de su realidad es una extraña, infrecuente ironía en dos planos, una ironía que se ironiza a sí misma, y entonces se descubre como seriedad. Es como una piel delgada, que apenas se araña deja brotar la sangre; pero en seguida nos tranquiliza, asegurándonos que «no llegará al río», con lo cual no se pierde la compostura.

Si yo tuviera que definir en tres palabras el *temple* de Rosales, que es a un tiempo la clave de su poesía y de su persona, diría: *resignación alegre y melancólica.* Rosales, hombre alegre y divertido, que goza con el mundo y lo que lleva dentro, que siente la melancolía de perderlo —o de ir a perderlo—, es de las personas más resignadas que conozco, mucho más que los resignados de profesión: porque no sólo se resigna a lo que le pasa y a lo que hace, sino que se resigna también a lo que es.

Yo creo que Rosales es —a tres generaciones de distancia: tomemos esto en serio— de la estirpe de Manuel Machado, tan poco entendido —pero a quien entendió muy bien ¡Unamuno!—. Rosales ha escrito al final de su mejor libro: «Los epígrafes de las distintas partes de este libro son versos preferidos. Quiero sentirme acompañado de ellos. Corresponden a los siguientes autores:

> *Ciego por voluntad y por destino,* de Villamediana.
> *Desde la voz de un sueño me llamaron,* de A. Machado.
> *La luz del corazón llevo por día,* de Villamediana.
> *Cuando a escuchar el alma me retiro,* de Salinas.
> *Siempre mañana y nunca mañanamos,* de Lope de Vega.»

Entre ellos no hay ninguno de Manuel Machado; y, sin embargo, yo creo que con él «se dice» muchas veces. Yo he oído a Rosales

recordar unos admirables versos de Manuel, recitarlos como cosa propia, desde sí mismo, haciéndolos suyos:

*Porque ya*
*una cosa es la Poesía*
*y otra cosa lo que está*
*grabado en el alma mía...*

*Grabado, lugar común.*
*Alma, palabra gastada.*
*Mía... No sabemos nada.*
*Todo es conforme y según.*

Luis Rosales, con sus creencias, hace literatura. Pero esto no quiere decir que sus creencias no sean auténticas, que sean «literatura», sino que hace su poesía con ellas. Y para que sean arte, para que sean algo literariamente realizado y comunicable —además, comunicable—, no hay más remedio que hacer literatura con las creencias. Lo que pasa es que son muy pocos los que las tienen, y menos aún los que saben hacer literatura. Y no suele advertirse que esta literatura es precisamente la que permite «decirse a uno mismo» sus creencias, *sin que dejen de serlo.* Sólo literariamente puede expresarse y formularse la creencia sin que se convierta en otra cosa —y esto explica mucho de lo que está pasando con las creencias en el mundo actual—; sólo la literatura salva la condición credencial uniéndola a la explicitud, dándole transparencia, permitiéndola salir de los fondos oscuros y silenciosos en que normalmente opera.

Esto puede verse en toda la poesía de Rosales, en la religiosa por supuesto, pero todavía más en la de amor. Rosales empezó en *Abril* escribiendo poesía amorosa —algo tan importante y tan infrecuente, de tan largos eclipses estremecedores—: como Garcilaso, como Fernando de Herrera, como Villamediana, como Lope de Vega, como Quevedo, como Meléndez, como Espronceda, como Bécquer, como Salinas; pero luego ha llegado —como Antonio Machado— a escribir «poesía enamorada», que no es lo mismo y es más sutil.

## II. La casa encendida

Pienso que *La casa encendida* es un extraordinario libro de poesía. Se publicó por primera vez en 1949; una nueva versión, algo ampliada, apareció en 1967 —por supuesto, es el mismo libro—. No es una «colección» de poesías, como son, con unidad o sin ella, casi todos los libros poéticos de nuestro tiempo. (En España, esto quiere decir desde

la generación de 1898.) *La casa encendida* es otra cosa: un *poema*. Como *Voces de gesta,* de Valle-Inclán; *Platero y yo,* de Juan Ramón Jiménez; *Teresa,* de Unamuno, y *La voz a ti debida,* de Salinas. Pero adviértase que los tres primeros son «narrativos», y el segundo, en prosa. Si se toman las cosas en todo su rigor y pureza, quedarían los de Salinas y Rosales.

Es un extraño género literario el poema. Ha sido posible o no, según los tiempos; cada época ha tenido que replantearse lo que podría llamarse sus «condiciones de posibilidad». Y las soluciones han sido distintas: algunas felices, muy poco elegantes, la mayoría frustradas, con frecuencia catastróficas. Hay un problema de unidad, ciertamente; pero no se piense en una unidad «cerrada». Un poema se puede ampliar —Rosales lo ha hecho con *La casa encendida*—, pero ha de ser como se añaden habitaciones a una casa o se tira un tabique o se condena una puerta o se planta un jardín en un patio.

Un libro de poesía, si es verdaderamente un libro, ha de tener una unidad de «temple» poético; un poema requiere algo más: un «tema», en el sentido concreto de un *argumento,* que no debe ser, justamente, narrativo —salvo en el caso del poema épico, cuyo carácter de poema nos resulta hoy problemático, que encontramos en los grandes poemas épicos clásicos, *a pesar de la narración,* en otras cosas que sería sugestivo precisar—. La narración épica, por otra parte, en algún sentido se destemporaliza, se refiere a un tiempo no propiamente histórico, no datable, indeterminado o *aoristo,* viene a alojarse en unos «tiempos heroicos» de los que se ha hablado con sorprendente naturalidad durante siglos, y que no resultaban demasiado propiamente tiempos.

El argumento del poema es un acontecer que en rigor no «pasa»; más bien «se queda», y es lo que expresan los ingredientes rítmicos, en un sentido o en otro reiterativos; y cuando estos elementos se atenúan, el poeta tiene que valerse de otros recursos de reiteración, que sugieren ese «no pasar», que positivamente es un «quedarse» —en *La casa encendida* esto es muy visible—. Podría valer la fórmula de Antonio Machado: «confusa la historia y clara la pena» (o la alegría). El sentido, la tonalidad, aquello de que se trata, la sustancia poética resultan claros en la coherencia del poema, mientras que sería ilusorio —o peligroso— contar demasiado la historia, convertirlo en una narración circunstanciada. Imagínese lo que sucedería con *La voz a ti debida;* es el lastre que impide volar a *Teresa.*

¿Cuál es el tema de *La casa encendida?* No hay que buscar muy lejos, porque es un libro bien titulado: su tema es *la casa.* (El que la

casa sea encendida es su culminación, su «desenlace», precisamente en el sutil sentido que esta palabra cobra cuando se trata de un «argumento no-narrativo».) Ahora bien, si se lee con atención este poema de Rosales, se ve que hay varias cosas, por lo menos cuatro. Lo más interesante es que *todas las casas son la casa,* que en rigor *no hay más que una casa,* como no hay más que un mundo, el mío, ya que yo soy el unificador de todas aquellas realidades que encuentro como circunstancia —en un esencial singular hecho de pluralidad—, en torno de *mí.* La vida consiste en que *nos van siendo casa* diversos ámbitos, diversas estancias o moradas. Van siendo para nosotros «la casa». Por eso la lengua tiende a omitir el artículo —«estoy en casa», «vamos a casa»—, y en algunas la casa viene a convertirse en una preposición o un genitivo de posesión y pertenencia —*chez, bei, Tom's,* y no olvidemos el giro «donde Juan» o «lo de Carmen».

La casa es «donde se está», «donde se vive». ¿Cuándo? Habría que contestar con una expresión extraña, que revela la conflictiva estructura de la vida cotidiana: *por ahora siempre.* De ahí que el tiempo de la casa no sea lineal, sino que esté hecho de curiosas anticipaciones y retrovisiones. Muy al comienzo de *La casa encendida* encontramos:

*Has llegado a tu casa,*
*y, al entrar,*
*has sentido la extrañeza de tus pasos*
*que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras,*
*y encendiste la luz, para volver a comprobar*
*que todas las cosas están exactamente colocadas como estarán dentro de un año.*

Esa cotidianidad de la casa se expresa en la vivencia del «todo es igual». Los primeros versos del poema, los que preceden a los que acabo de citar, dicen:

*Porque todo es igual y tú lo sabes,*
*has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta*
*con ese mismo gesto con que se tira un día,*
*con que se quita la hoja atrasada al calendario*
*cuando todo es igual y tú lo sabes.*

Pero la vida es novedad, innovación; y cuando, al comienzo de la segunda parte, aparece el tema del encendido o encendimiento, cuando se ha advertido que

*la palabra del alma es la memoria*

y que

*la sustancia del alma es la palabra,*

se concluye con este verso:

*porque todo es distinto y tú lo sabes.*

El poema de Luis Rosales es una exploración imaginativa, literaria, estrictamente poética, de lo que es la casa. He dicho que son cuatro: la de los padres —en un sentido, todas las casas son «la de los padres», y el hombre se pasa la vida buscándola, tratando de restablecerla y restaurarla, incluso cuando no la ha tenido—, la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid —la casa que compartí con Rosales, viviendo en distintos aposentos, asomándome a otras ventanas, pero «en la misma casa», y por eso me reconozco en ella, me siento «vecino», avecindado en su poema—, la casa solitaria de Altamirano, 34, donde se ve encendida la habitación de enfrente,

*la habitación que yo pensé que habitarían mis hijos;*

y «la misma» casa, toda encendida al cabo del poema. Y Rosales va de una a otra, permaneciendo siempre en casa, yendo hasta más allá, hasta el fundamento o raíz de todas; el encuentro de sus padres en el Corpus de Granada, como una ideal e irreal casa previa, de donde vienen las demás.

¿Qué es una casa? ¿Cuál sería su fórmula, cuál su estructura vivencial, su forma de circunstancialidad concreta? Con tres palabras basta: *dentro pero abierto.* Si no hay «dentro», si no hay interioridad, no hay casa; si no hay apertura, hay prisión —a lo sumo claustro—; pero casa tampoco. En la casa se puede estar —no es casa más que cuando se ha entrado—, pero se puede salir y aunque no se salga, ahí está la calle, ahí está *el mundo,* y se puede mirar por las ventanas o balcones, por sobrados o azoteas o terrazas, por claraboyas o celosías —por eso no son casas los edificios clausos que ahora se construyen, vueltos hacia dentro (que ya no es dentro), iluminados por luz eléctrica, sin ventanas, que por ello *no están en ninguna parte.* Y ese mundo al cual se mira desde dentro es «practicable», como se dice en el teatro, se puede realmente salir a él; está ofrecido y no prohibido o negado. Esto es la casa.

Rosales ha antepuesto a la suya un «zaguán» —así lo llama—, un soneto muy bello que tengo que copiar entero. Dice así:

*Si el corazón perdiera su cimiento,*
*y vibraran la sangre y la madera*
*del bosque de la sangre, y se pusiera*
*toda tu carne en leve movimiento*

*total, como un alud que avanza lento*
*borrando en cada paso una frontera,*
*y fuese una luz fija la ceguera,*
*y entre el mirar y el ver quedara el viento,*

*y formasen los muertos que más amas*
*un bosque ardiendo bajo el mar desnudo*
*—el bosque de la muerte en que deshoja*

*un sol, ya en otro cielo, su oro mudo—*
*y volase un enjambre entre las ramas*
*donde puso el temblor la primer hoja...*

Este soneto da el «temple», anticipa el «argumento» de *La casa encendida;* es verdaderamente su zaguán —así como el prólogo en prosa que lo precede, fuera del poema; es lo que los andaluces llaman su «compás» preparatorio, donde el alma se va haciendo a lo que la casa va a ser, prometido ya desde la calle, desde el mundo—. El soneto empieza con un condicional —«Si...»— y termina, sin salir de él, sin conclusión, con unos puntos suspensivos. *Si* pasara todo eso, *si* las cosas fueran así, *si* la realidad presentara esa faz, ¿qué? El poeta no dice nada, no concluye ni cierra; lo deja todo abierto. La conclusión es *el poema.* Si todo fuera así..., entonces, *La casa encendida.* Este sería el ingente «raciocinio» lírico.

La interioridad está abierta. Se puede «vivir» dentro de ese soneto, pero no termina; se abre hacia el exterior por la ventana de los puntos suspensivos. La «oración principal» está en la calle, fuera, en el ancho mundo. Por eso funciona como una casa: dentro pero abierto.

Las cuatro casas —que no aparecen en orden temporal; más bien al contrario; la de los padres se manifiesta cada vez más al final del poema, en una esencial vuelta: «vivir es ver volver», dice Rosales, repitiendo a Azorín; no terminan ni en rigor tampoco empiezan: perviven, se prolongan, se anticipan, se transita idealmente de una a otra, porque todas son *la casa.* (La Facultad, con sus personas vivas, con sus nombres propios bien conocidos, con su alegría y sus dramas en sordina o en silencio, con su lirismo, es para mí especialmente conmovedora y luminosa: la recreación por otros ojos de «mi» mundo de cinco años y de todos los que han venido después.)

La forma en que Rosales consigue esa interioridad aliada a la apertura es, sobre todo, la metáfora; porque la metáfora es lo mismo: la expresión en la que se puede estar, pero que nos lanza afuera, más allá de sí misma. Como la vida humana, la metáfora es *vectorial*

—para usar el concepto que tanto me ha servido en la *Antropología metafísica*—. Por ejemplo, así:

*y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de vela*
*que se enciende con otra,*
*y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón*
*que yo he tenido antes.*

O bien:

*Volvíamos de la clase*
*donde nosotros nos sentábamos entre el latín y entre*
*el silencio de ella.*

O más adelante:

*Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir.*

Y cuando se vuelve a su infancia —o aún mira hacia atrás—, las metáforas se multiplican: el viejecillo del puesto de golosinas *tenía cara de lápiz;* su madre, antes de novia,

*era núbil,*
*y era morena muy despacio,*
*y hablaba desde dentro de un niño;*

y en la niñez *al cansancio le llamábamos noche todavía;*

*y Pepona llegaba hasta nosotros con aquel alborozo de negra en baño siempre*
*con aquella alegría de madre con ventanas*
*que hablaban todas a la vez...*
*y era tan perezosa,*
*que sólo con sentarse*
*comenzaba a tener un gesto completamente inútil de pañuelo doblado,*
*de pañuelo de hierbas.*

Y Luis Cristóbal ha crecido en su vida:

*como se clava una bisagra en la puerta para evitar que se desquicie.*

Donde Rosales hace un uso más deliberado y profundo de la metáfora es en los versos dedicados al padre —*la persona a quien más he querido en el mundo:*

*tú que sigues llevándome en la voz igual que azúcar desleída...*
*y trabajabas por entero*
*como trabajan las raíces en la tierra y las monjas hospitalarias...*
*y hablabas necesariamente*
*como el minero busca la salida en la mina cuando se ha hundido la galería*

En cierto sentido es la recapitulación. El diálogo con el padre es la vuelta a los orígenes desde el presente —mejor, desde el futuro, desde los proyectos—; es la vuelta a la casa desde la otra casa, ¿desde la definitiva? No, no hay más que una, y no es la nuestra ni la de los padres —si acaso, la del Padre—. Pero lo que resulta claro es que sólo se puede estar en la casa de hoy cuando se vuelve a las de ayer —a todas las de ayer— y que sólo se puede volver a éstas desde hoy y desde mañana; sólo puede volver el hombre vivo, el que somos y queremos ser; no el muerto, que se quedó en el pasado. Entonces es cuando la casa puede estar encendida.

*Soria, agosto de 1971.*

JULIAN MARIAS

# LA OBRA EN MARCHA

## (Introducción a las dos versiones de «La casa encendida»)

La existencia de dos versiones de *La casa encendida* —que algunos consideran como la mejor obra de Luis Rosales—plantea el problema inicial de las relaciones del creador con su obra y de la autonomía y personalidad de esa misma obra separada de su autor. La primera versión apareció en 1949; su colofón final señala que fue terminada de imprimir el 26 de mayo de aquel año. La segunda, el 22 de abril de 1967. En la presentación editorial de esta segunda versión, calificada de «nueva», se señala simplemente que el texto está «considerablemente» aumentado, habiendo sido añadido «el retrato del padre y el poema final que nos declara el sentido elegíaco del poema».

A lo largo de este trabajo podrá advertirse claramente que las variantes entre ambas versiones son constantes; no solamente se trata de leves variaciones en algunos versos, de la puntuación o de la fragmentación o reunión de muchos otros también, sino de algo más: más de ciento cincuenta versos han desaparecido entre una y otra versión, y toda la última parte del cuarto capítulo —por así llamarlo— supone la aparición de más de doscientos nuevos. No deseo caer en lo cuantitativo ni en la enojosa enumeración. Tampoco creo que pueda decirse con excesiva facilidad si *La casa encendida* es o no la mejor obra de Luis Rosales, que se me presenta como una obra progresiva, perfectamente unitaria —me refiero a la obra poética, claro está—, donde sobre todo tres libros: *La casa...*, *Rimas* y *El contenido del corazón* forman una inextricable unidad. Declarar una parte mejor o peor que el todo es, aparte de una osadía no justificada, una garantía de error. Lo único que me interesa en este trabajo es señalar que, si bien la significación del poema no ha variado entre una y otra versión, sí se ha profundizado su «sentido». Y esta profundización supone, por su intensidad, una modificación de este mismo sentido.

Pero hay que advertir que Luis Rosales ya nos tiene acostumbrados a segundas versiones. *Rimas* ha sido considerablemente modificado en la reciente reedición de 1972, cuya primera databa de 1951, con abundante aparición de poemas inéditos. También entre la primera y la segunda versión de *Retablo sacro del nacimiento del Señor,* de 1940 a 1954, las modificaciones son considerables. Este trabajo, por lo tanto, no es más que una pequeña parte de otro hipotético pero

necesario a aquel que recogiera las variantes y cambios habidos en todos estos libros de Rosales y su profundo sentido. Mi alejamiento físico de España me ha limitado a *La casa encendida;* pero ofrezco este somero análisis como contribución a ese trabajo posterior ineludible. Por lo que recuerdo, pienso que todas estas modificaciones, tanto en *Rimas* como en el *Retablo...*, van en el mismo sentido, por el mismo camino de la profundización y superación del sentido, que también señalan las habidas en *La casa encendida,* aunque ésta no deja de ser una afirmación improbada, que estoy dispuesto a rectificar. Mi análisis se centra en este último gran poema. Y existe una conclusión complementaria, que anuncio de antemano: en esta «modificación del sentido», que supone una «profundización», hay una constante, una versión inmodificada, que permanece siempre igual a sí msima: la personalidad del poeta.

Pero volvamos a la pregunta inicial sobre las relaciones del autor con su obra y la existencia autónoma de esa misma obra separada de su creador. Este planteamiento engloba la típica pregunta de siempre: ¿Tiene derecho el escritor a modificar una obra ya publicada? La respuesta, evidentemente, es afirmativa; pero esta afirmación no puede hacerse sin reparos. Lo importante en literatura es la obra y no el creador. La tragedia de la creación, que es consustancial a la existencia de la misma literatura, del arte de escribir —y hay algunos, como Maurice Blanchot, que colocan en esta tragedia previa el núcleo de sus reflexiones críticas—, puede «explicar» una obra, pero no «comunicarla». Esto es, es ajena fundamentalmente a esa misma obra. Pues la comunicación del arte no es su explicación, pese a quien le pese; solamente razones de pedagogía, muletas en que apoyar análisis que nos desbordan, nos hacen caer y recaer en los viejos sistemas de siempre. Los «profesionales» —extraña palabra que no hay manera de justificar en este contexto— de la literatura caen en la tentación de asimilar a sí mismos el fenómeno de la lectura, que es al mismo tiempo más *naïf* e infinitamente más profundo. En lo hondo no hay profesionales de la literatura, pues del poeta al crítico es siempre el lector quien se lleva la palma, esto es, el ineluctable *amateur,* esa reflexión «pre-sabia» que constituye el umbral y la base fundamental de la comunicación artística, del cumplimiento del arte. Al fin y al cabo, la profesionalidad no es más que la manera de hacer «verosímil», digno de crédito, de prestigiar ese «amateurismo» esencial, que nos desborda al enfrentarnos con el fenómeno estético. Algunos escritores, desde Boris Vian a Gombrowicz y Cortázar, han intuido este misterio, que, en realidad, arranca de los juglares y ro-

manceros, de los poemas épicos con los que nacen todas las literaturas, y hasta de las balbucientes «jarchas».

Bien; lo importante es la obra. Pero con anterioridad está el poeta. Por lo tanto, lo importante será el texto, y lo decisivo quien lo produce. Si el artista varía su obra, sus razones tendrá para ello, aunque en ocasiones este mismo creador no sea consciente de esas razones. Lejos del juanramoniano «no le toques ya más», que, pese a todo lo que pueda parecer, es una expresión de humildad del poeta, de respeto religioso del creador por lo creado, está su paradoja: ¿quién es capaz de decidir el fin, la meta de este fenómeno extraño? ¿Quién —ni siquiera su propio autor— decidirá cuándo ha terminado la elaboración de la obra? ¿Cuándo puede considerarse que se ha conseguido la forma definitiva? «No tocarlo ya más» es también una muestra de suficiencia; el humilde poeta se transmuta en crítico inapelable y orgulloso de su sabiduría o de su instinto estético. Son las dos caras de Jano, que en Juan Ramón Jiménez se transparentan con una profundidad tan helada que quema.

Luis Rosales, por el contrario, ha optado por la actitud contraria: es un poeta en continua fermentación, que cree más en la operación que en lo operado; pero ello es también un indicio de humildad, pues se revisa continuamente, vuelve sobre sus mismos pasos para escrutar una y otra vez. Rosales es un crítico tembloroso y un autor que confía en el poder de la creación. No existe en él este desdoblamiento bifronte, y la humildad y el orgullo forman una inextricable unidad que se resuelve en la búsqueda dubitativa, en la inquietud esperanzada y en una especie de esfuerzo permanente. Este esfuerzo se plasma en una búsqueda constante de la perfección formal, pero no en sí misma, sino en constante adecuación a la materia del poema. Es en función de la misma donde hay que rastrear esa búsqueda formal, esas variantes en las distintas versiones de sus obras. Y entonces se advertirá que no se trata de variantes meramente formales —las hay, pero son las menos, y las de menor significación—, sino que estas modificaciones vienen determinadas por la intención de profundizar un sentido. Y será, pues, en este sentido donde encontraremos el «hilo» conductor de la obra de Rosales, su tremenda fidelidad a sí mismo, su constante unicidad, tramada en torno a un pensamiento profundamente espiritual, que se esfuerza continuamente en conectar esa espiritualidad con lo cotidiano, con las vivencias del hombre. Estas vivencias, aparentemente irracionales muchas veces; ese extraño vitalismo que sacude al espíritu del hombre, y que el poeta se ha empeñado en acordar con lo trascendente. En este sentido creo que Luis

Rosales es ante todo un poeta religioso, en el más profundo sentido de la palabra.

Habrá que aclarar esta afirmación. Naturalmente, la poesía de Luis Rosales nada tiene que ver con lo religioso formal o muy poco; por el contrario, las referencias a esta temática religiosa son muy escasas. Pero Dios o lo espiritual es el constante telón de fondo de su obra, centrada además en el fenómeno del amor en todas sus manifestaciones: amor por la mujer, por el padre, por la madre —*Rimas, La casa..., El contenido del corazón*—, por los amigos, por las manifestaciones del amor en la vida, en el mundo, en la propia poesía. Naturalmente, se trata del amor como fenómeno total, donde lo espiritual también tiene el papel de la última justificación. Y, por último, téngase en cuenta que estos temas no son núcleos separados, sino que se entrelazan dentro de un mismo libro y, en la mayoría de los casos, dentro de un mismo poema. Luis Rosales puede así, cargado con este bagaje, resultar el poeta más desolado y constituir al mismo tiempo la esperanza. Esa es su grandeza y al mismo tiempo la servidumbre de este artista, que resulta ser un cantor de la vida, un existencialista angustiado, un poeta amoroso y un propagandista sutil del espíritu, y todo ello a un mismo tiempo. En este sentido su poesía es religiosa, y en él mismo se ancla su profunda fidelidad. Me gustaría haber explicitado todas estas afirmaciones con ejemplos concretos, sacados de sus libros; pero ello hubiera dado lugar a otro trabajo diferente. Estas líneas son solamente una introducción que considero necesaria para exponer las más importantes variantes de las dos versiones de *La casa encendida* y comprender, dentro del contexto general del sentido final de la obra del poeta, la razón de su existencia. Por otra parte, los ejemplos tomados de este libro van en este sentido general que acabo de exponer, como se verá a la perfección. Y, finalmente, dejo para las últimas líneas de este trabajo la famosa cuestión de justificar la introducción de variantes en una obra ya hecha aparentemente, ya publicada, y adelanto la única razón válida en arte: si esas modificaciones han mejorado la obra, ellas solas se justifican; en caso contrario, su ilicitud es manifiesta, pese a todos los doctrinarismos teóricos, pese a todas las especulaciones.

Dejando aparte las variantes editoriales, las dos primeras las encontramos en el poema de la dedicatoria (página 9 de la edición de 1967, y cito siempre por esta edición, que parece ser la definitiva, aunque esto no es seguro desde luego). Se trata del cambio de lugar de unos puntos suspensivos, de la supresión de dos comas y del cambio de dos palabras. El tercer verso dice: *me basta callar para decirte,* mientras que en la primera versión decía: *me bastaba callar para be-*

*sarte*... El verso doce contiene el cambio de la palabra *persuadida* por *convencida*. Estas leves modificaciones indican una cosa: el poeta ha bajado la voz. «Convencer» es más coloquial que «persuadir», y el artista ya no aspira a un rotundo «beso», sino a «decir» simple y llanamente qué es su oficio.

Pero es en la *a imitación de prólogo* (pp. 15 y 16) donde este descenso de voz, esta rebaja de la solemnidad, de la seguridad, se hace más patente. En las líneas 7 a 10 de la nueva versión se ha suprimido toda una frase y se ha añadido un perturbador interrogante. La versión primitiva decía:

> *Como diría Jorge Guillén, el mundo está bien hecho, y el hombre participa en su armonía.*

En la nueva versión se puede leer:

> *Como diría Jorge Guillén, el mundo está bien hecho. (¿Quién pudiera decir lo mismo de la sociedad, de las costumbres y de la baratillería de la política?)*

El cambio es notable. En un principio pudiera interpretarse que Rosales no ha querido atribuir a Jorge Guillén una hipótesis demasiado rotunda. También Guillén cambiaba al mismo tiempo, y al primer *Cántico* rotundo, que celebraba al mundo casi sin reservas, sucederían después los tormentos de *Maremágnum*, las elegías de *Que van a dar en la mar* y el compromiso de *A la altura de las circunstancias*, antes de desembocar en esa unidad inextricable que es el total de *Aire nuestro*. Pero si de modificar la primera hipótesis se tratara tan sólo, si fuera cuestión únicamente de rendir fielmente la evolución guilleniana —que también de ello se trata, aunque esto no sea todo—, sobraría el paréntesis que le sigue. Pero se trata de un paréntesis necesario. «El mundo está bien hecho»— es obra de Dios, del espíritu—, pero el hombre es libre, sobre todo para Luis Rosales, cantor y escudriñador apasionado y desgarrado de la libertad, y esa libertad es una trampa. Hay trampas inventadas por los hombres, y no puede decirse de modo tan rotundo e idealista que «el hombre participa en su armonía». El poeta tiene sus dudas sobre esa armonía del mundo, y más todavía sobre que el hombre participe de ella. Ha comenzado la rebaja, el tiempo de la humildad para un poeta que aparenta ser lo suficientemente orgulloso como para ser capaz de modificar su obra.

En la segunda versión, el poeta muestra sus fobias: la sociedad, las costumbres y sobre todo la política. Muy probablemente este añadido muestra una evolución de la concepción del mundo de Ro-

sales, que, si bien sigue siendo la misma, se despoja de lo accidental. Más adelante, en la línea 14, se lee: *Todo vive aquí naturalmente.* Este «aquí» es el parque del Oeste madrileño, donde el poeta ha iniciado su meditación. En la primera versión no existía la palabra «aquí»; para el idealista y rotundo Luis Rosales de 1949 *todo vive naturalmente,* en el mundo entero, claro está. Un nuevo dato, pues: la relativización, la concreción. El poeta ya no se permite generalizaciones, lo cual es un significativo adelanto.

Dejando aparte otras variantes de detalle, que siempre subrayan este descenso de lo solemne a lo sencillo, esta «rebaja» expresiva que es indicio de mesura —y en este prólogo abundan—, llegamos al final, a las líneas 17 a 24 de la página 16, que está totalmente cambiado. En la primera versión se decía:

> *Y en este esfuerzo humano por detener el tiempo vivo, por conservar las cosas como fueron, la ciencia, por ejemplo, nos traduce la sonrisa como función para fijar su ley de permanencia. Y la sonrisa es algo más, era algo más —vosotros lo sabéis—; es algo más que, cuando Dios lo quiere, sigue aún diciendo el verso, sigue aún viviendo en la poesía, sigue escribiendo lo que somos, en ella y sólo en ella.*

En la versión de 1967, el texto es nuevo totalmente a partir de la tercera línea, con una variante de una palabra en la segunda:

> *Y en este esfuerzo humano por recuperar el tiempo vivo, por conservar en nuestra alma un equilibrio de esperanzas ya convertidas en recuerdos y de recuerdos ya convertidos en esperanzas, por mantener, como se pueda, esa memoria del vivir, ese legado que es la unidad de nuestra vida personal, la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra.*

Luis Rosales, en 1967, ya no quiere «detener» el tiempo, como en 1949; entonces su poesía era más autosuficiente, como Josué a la conquista de Jericó, ordenando al Sol detenerse. Del acento bíblico —pero bíblico del Antiguo Testamento— hemos pasado a la operación proustiana, a la función del arte para «recuperar» un tiempo que no se puede detener jamás. Tampoco se trata de «conservar» las cosas, y el poeta, casi veinte años después, comprende que la «conservación» es tanto una trampa como una declaración de principios. La alusión a la «ciencia» como autoridad indiscutible y optimista ha desaparecido. Y, en verdad, la ciencia está hoy también amenazada, y poco tiene que hacer con la sonrisa. El poeta ya no conserva las cosas, sino un cierto equilibrio entre esperanzas y recuerdos que se apoyan mutuamente, para mantener la memoria de la vida —recuperar el

tiempo— y la unidad de la vida que nos es legada en la poesía del poeta. La poesía, pues, ha bajado de su primitivo pedestal, y no está mal que así sea; pues, en este descenso al mundo, en este abandono del Olimpo, la poesía de Rosales aparece como más humilde y más perfecta al mismo tiempo, pues la corrección expresiva es constante.

El famoso soneto condicional que constituye el *zaguán* de esta «casa encendida» (pág. 21 de la edición de 1967) también contiene modificaciones interesantes. Comenzando por su propio título, que en la primera versión era más rotundo y definitivo —*Temblor junto a la memoria*— mientras que después admite un gerundio y una metáfora: *Recordando un temblor en el bosque de los muertos.* La memoria, que es una facultad, por lo tanto una abstracción capaz de ser llenada con diferentes contenidos, se ha trocado en un recuerdo preciso, el «bosque de los muertos»; y el «temblor» ha dado paso a su propio recuerdo en acto, presente en el tiempo verbal.

Además, en el cuarto verso, la primitiva expresión de *tu propia carne,* insistente si es que las hay, se ha convertido en algo más completo y menos solemne: *toda tu carne.* El *bosque ardiendo* del verso diez, era antes un *bosque ciego,* con lo que la combustión de la búsqueda prima sobre el fatalismo primitivo. Y en el verso doce *hacia otra tarde* se ha convertido ahora en *ya en otro cielo,* que es más concreto y más intencionado. Vemos, pues, en estas leves variantes que la concreción corre pareja con la rebaja de la solemnidad.

En la primera parte del poema, las variantes no son muy significativas, si exceptuamos que Luis Rosales se complace en dividir los versos, en cortar la salmodia caudalosa de 1949, para hacer de cada verso primitivo dos o tres, lo cual es optar por una mayor sencillez, según creo. Una *vida de nieve* ha dado paso simplemente a una *vida* (página 27, cuarto verso), y el quinto verso se formula como *que no tiene mañana,* en lugar de *en una vida de flor que no tiene mañana,* lo cual es optar una vez más por la sencillez.

En la página 29 de la segunda versión existen ligeras modificaciones de la «metáfora de la araña». En efecto, el poeta veía caer las cosas de su memoria como una araña que *toca* los ojos, mientras que ahora *araña en la pupila con sus patas velludas,* dando más fuerza a la comparación, y es una de las pocas variantes solamente formales. En la página 39, por ejemplo, se vuelve a optar por la sencillez y la fluidez; la versión primera decía:

*y es un ruido pequeño, casi como un latido que sufriera*
*y es un cristal de niño aún interior, que porque duele tiene nombre*

Y cuatro versos después:

*y es un sonido de algo interior que aún vibra, de algo interior que*
*[está creciendo aún como el agua en un pozo*
*de algo que quizás ha nacido siendo la raíz de un grito,*
*y luego empezó a ser una palabra que no se piensa todavía mientras*
*[se está diciendo,*
*y que después se ha hecho radiante, ávido, irrestañable,*

En la segunda versión, los dos primeros versos se han convertido en cuatro:

*y es un ruido pequeño,*
*casi como un latido que sufriera,*
*como un latido en su claustro de musgo,*
*como un niño de musgo que porque duele tiene nombre*

Y después se lee:

*y es un sonido de algo interior que vibra,*
*de algo interior que está subiendo a mi garganta como el agua en un*
*[pozo,*
*igual que esa palabra que no se piensa todavía mientras se está*
*[diciendo,*
*y después se hace radiante, ávido, irrestañable,*

Como puede verse, el «niño interior» se ha convertido en un «niño de musgo»; el sonido que «aún vibra», pasa al acto y «vibra» solamente, lo mismo que ese algo que «está creciendo», sube por la garganta; ha desaparecido la «raíz de un grito» y lo que «se ha hecho» ahora «se hace». Diversas opciones que intercalan el lenguaje más íntimo y cordial con una apelación al tiempo presente.

En la segunda parte del poema las variantes tampoco son de gran significación, pero prosiguen en la misma dirección apuntada. El quinto verso ha desaparecido

*TODAS LAS COSAS QUE VIVIERON SE ENCIENDEN MUTUA-*
*[MENTE*

y en la página 39, en los versos uno y tres, la palabra *real* ha sucedido a la primitiva *verdad*. La aparición de Juan Panero, la figura del amigo desaparecido, se hace ahora en minúsculas, frente a las primitivas mayúsculas. En la página 40, a partir del tercer verso, se lee:

*donde duermen los hijos que yo espero tener,*
*que yo quiero tener,*
*y estaba allí meciéndoles el sueño,*
*meciéndoles ya el sueño,*
*entre todos los objetos inútiles:*

En la versión primera se decía:

*y estaba allí,*
*meciéndoles también entre su carne,*
*y estaba allí, entre ellos,*
*y entre todos los objetos inútiles:*

Es muy curiosa esta variante, porque, a mi entender, Luis Rosales ha efectuado una operación autobiográfica. En efecto, en 1949 coloca al amigo muerto junto a sus hijos. Pero en aquel año todavía no había nacido el hijo del poeta, que llegó a la vida con posterioridad. En 1967, cuando la expresión es una realidad para Rosales, el artista, fiel a su honestidad, se retrotrae a la situación en que compuso el poema, y lo corrige, lo declara falso en este pequeño detalle, y opta por una sinceridad intransigente. Si alguna de todas estas variantes emociona, esta leve modificación de cuatro versos es, desde luego, una de las más sentidas y honradas.

En esta misma página, el penúltimo verso también ha cambiado. Antes era *ha sido él quien hablaba. Ha sido Juan Panero que murió hace diez años;* hoy este verso se ha convertido en dos:

*Sí, ha sido Juan Panero quien me ha puesto en camino,*
*ha sido Juan Panero que murió hace diez años.*

Esta presencia del amigo, que ha desencadenado el torrente de los recuerdos, está más concretada, pues si antes *nos llevaba siempre de la mano,* hoy *nos llevaba a todos de la mano,* abandonando ese adverbio temporal inexorable, y haciéndolo al mismo tiempo más universal (pág. 41, séptimo verso); y si antes Juan Panero *ha vuelto,* ahora es el poeta quien se convierte en el sujeto: *he vuelto a encontrarle* (verso once de la misma página). La misma figura del amigo muerto inspira toda esta zona del poema, hasta el final de esta segunda parte, con desapariciones de algunos versos y ligeras modificaciones expresivas de otros.

Por ejemplo, en la página 43 de la nueva versión han desaparecido dos versos, detrás del primero y detrás del cuarto:

*¿recuerdas cómo era?*

y

*porque lo estás viviendo todo*

El verso décimo —*no es preciso dar clase para estar a tu lado*— ha sustituido a *no es preciso dar clase de latín para esperarla,* que supone simplemente la eliminación de una frase poco hábil. En la página 45 ha desaparecido otro *¿recuerdas?,* que se situaba detrás

del octavo verso, mientras que en el verso siguiente la expresión *estaban jugando a ser latín,* se ha transformado en *se tramitaban en latín.* La sonrisa se ha quedado *quieta,* en el último verso, mientras que en 1949 se había quedado *niña,* lo cual es más forzado. En la primitiva versión había también un verso, el que se colocaría detrás del quince de la segunda *—llorándose a sí mismas entre todas—*, que ha desaparecido.

En 1949, María Josefa, que aparece en la página 46 de la nueva versión, era *muy dulcemente, muy hondamente verdadera;* hoy es —o mejor dicho, «era» también— *muy tristemente, muy hondamente verdadera.* Otro personaje femenino que aparece poco después, Concha

*era difícil contemplarla de tan clara que era,*
*pero después,*
*se nos quedaba en la memoria igual que un rezo,*
*se nos quedaba como un poco de sal unánime en los ojos,*
*se nos quedaba siempre desvelándonos,*
*porque tenía una indeleble continuidad,*
*y no sabía casi latín.*

En 1967 el recuerdo de Concha es más hábil, más fluido:

*era difícil contemplarla de tan clara que era;*
*pero más tarde, algo de su alegría*
*se nos quedaba como sal en los ojos,*
*se nos quedaba dentro y desvelándonos,*
*porque tenía una indeleble continuidad,*

Luis Felipe —otro personaje de la infancia del poeta, que Rosales recuerda y que también ha llegado a ser poeta a su vez— vivía en 1949 una vida *presupuestaria y ejemplar,* mientras que el recuerdo, hoy es *proyectada, difícil y ejemplar.* Poco antes de desaparecer la figura de Juan Panero, casi al final de esta parte del poema, los dos amigos dialogan de una mujer que se esconde en los ojos.

*en los ojos que son como una fuente donde nace,*
*que son como una fuente de sangre alegre, de sangre siendo nuestra.*

Pero que en la segunda versión se transforma en:

*en los ojos que son como una herida que mana sangre nuestra.*

Con ello, sin duda, el poeta se ciñe más a la tierra, pues no hay sangre alegre en este mundo, y la metáfora de la fuente ha sido ya muy utilizada.

Es muy significativa, en contraposición a las variantes de la segunda parte, la existente al comenzar la tercera. Esta sección del

poema comenzaba con unos versos solemnes, compuestos en mayúsculas:

*LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA,*
*LA EXPRESION UNITIVA Y TOTAL*
*SOBRE CUYA PALABRA SE CONSTITUYE NUESTRO RECUERDO,*
*Y SOBRE CUYA RAIZ SE CONSTITUYE Y VERIFICA LA ESPE-*
*[RANZA NUESTRA,*
*LA ESPERANZA DEL HOMBRE, QUE QUIZA ES TAN SOLO LA*
*[MEMORIA FILIAL QUE AUN TENEMOS DE DIOS,*
*LA ESPERANZA QUE ES COMO UN BOSQUE QUE SE MUEVE,*
*COMO UN BOSQUE QUE VIVE EN LA FILIALIDAD DEL CIELO*
*[TODAVIA*
*COMO UN BOSQUE TOTAL DONDE VUELVE A SER ARBOL*
*[CADA HUELLA.*

Después, el comienzo concreto de esta tercera parte también ofrece alguna modificación a tener en cuenta; en 1949 seguía así:

*Y TODO CABE DENTRO DE LA VERDAD,*
*y todo cabe en este lento regreso hacia mi cuarto,*
*mientras camino a oscuras,*
*mientras avanzo desviviéndome,*
*mientras camino con las manos abiertas y extendidas para no tro-*
*[pezar.*

En la versión de 1967 los cambios son muy importantes, comenzando por los versos de introducción, que, si bien están también en mayúsculas, son más concretos, menos abstractos, mucho menos conceptuosos. Han desaparecido palabras como «unitiva», «constituye», «verifica», «filialidad»; la memoria se une mucho más estrechamente a la esperanza, con lo que lo temporal se superpone al idealismo, de la misma manera que el «bosque» ha dejado de ser «total». Veamos la nueva versión, mucho más sencilla y cordial, más terrestre, menos enfática y solemne, pero que no solamente no ha cedido nada en fuerza expresiva, sino que es más matizada y hábil:

*LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA;*
*LA MEMORIA DEL ALMA ES LA ESPERANZA*
*Y AMBAS SE FUNDEN COMO EL HAZ Y EL ENVES DE UNA*
*MONEDA,*
*SE FUNDEN EN EL PASO IGUAL QUE EL PIE QUE AVANZA*
*[SE APOYA EN EL DE ATRAS,*
*LA ESPERANZA, QUE QUIZA ES TAN SOLO LA MEMORIA FI-*
*[LIAL QUE AUN TENEMOS DE DIOS,*
*Y LA MEMORIA QUE ES COMO UN BOSQUE QUE SE MUEVE*
*COMO UN BOSQUE DONDE VUELVE A SER ARBOL CADA*
*[HUELLA.*

Es evidente que la expresión es ahora mucho más exacta. Se concibe con mayor facilidad que la memoria sea un bosque movedizo, no así la esperanza, bosque que, por su materialidad, no admite excesivas filialidades. Podríamos seguir comentando más estas variaciones, pero creo que ya basta con lo apuntado, mientras pasamos a los cinco versos siguientes, ya citados, que ahora se han convertido en cuatro:

*Y TODO CABE DENTRO DE LA VERDAD,*
*mientras regreso hacia mi cuarto,*
*mientras camino a oscuras,*
*con las manos abiertas y ofrecidas para no tropezar.*

El poeta ha llegado a la conclusión de que, si bien todo cabe en la verdad, es posible que no todo quepa en su operación, en este retorno del poeta a su cuarto; elimina reiteraciones, repeticiones e insistencias, así como la expresión «desviviéndome», de clara raíz unamuniana; a la filosofía idealista sucede una cotidianeidad machadiana, lo cual es una opción de profundización espiritual; profundización que, finalmente, se expresa en el verso final, cuando sustituye las manos «extendidas» por «ofrecidas», lo cual es conferir un significado religioso a ese «caminar a oscuras», que antes permanecía casi en un nivel físico.

Tras una serie de variantes expresivas —como el adelanto de la expresión *minúscula y frugal,* referida a su habitación, que antes era *radiante y encendida,* lo cual es optar otra vez por la sencillez llegamos a unos versos que no aparecían en la edición de 1949; aparecen en la de 1967, tras el tercer verso de la página 55:

*Al ver la luz he recordado algo,*
*he recordado que hace poco he besado a una mujer en esta habitación,*
*pisoteándole los labios,*
*y para no sentir la quemazón de este recuerdo, abro la puerta y entro.*

Anteriormente, existe un segundo verso, también nuevo, que introduce la metáfora de la luz en el discurso de este fragmento: *ante la habitación que ahora se enciende por sí misma.* En mi opinión se trata de la introducción de un nuevo detalle real que confiere una mayor claridad al poema. Se cita el sucedido exacto, lo cual aclara lo que sigue, esta meditación en la habitación encendida. Por otra parte, algo había que añadir sobre esos «besos pisoteados», cuyo recuerdo desagrada al poeta, que no quiere sentir su quemazón.

Posteriormente, en la página 58, en los versos dos-cinco, el poeta reduce a su individualidad lo que antes era una especie de formulación colectiva y plural:

*mientras, quizás, vivimos,*
*mientras la soledad es como un vientre de pescado*
*que se queda nocturnamente frío besándome la boca,*

A estos versos, que contienen un sentimiento genérico, plural, casi doctrinal, y un espectacular adverbio —«nocturnamente»— han sucedido estos otros, más reducidos a la humildad personal e individual, más sencillos:

*mientras comprendo que estoy solo,*
*y que mi soledad es como un vientre de pescado*
*que se ha quedado frío besándome la boca.*

Los dos penúltimos versos de esta página eran uno solo —*corrí como el que entra y empieza a caminar en un espejo*—, mientras que ahora se han convertido en dos:

*corrí con un impulso pudiente y genital*
*como si caminase al través de un espejo.*

Lo cual, sin duda, es más real, corresponde más exactamente a lo que va a seguir en la página 59, cuando este retorno a la infancia, a un nuevo nacimiento, pedido por el poeta, llega en la versión de 1967 a extremos verdaderamente fisiológicos en sus metáforas. En 1949 podía leerse:

*rompiéndome a mí mismo*
*para olvidar que soy cristal,*
*y correr, hacia dentro, hiriéndome las manos y los ojos,*
*y sangrar de una vez, mientras corría*
*bajando la escalera, saltando de año en año,*

Pero el poeta ya no es cristal, y este nacimiento hacia su infancia es poderosamente carnal, repleto de sangre, pues es un regreso fértil, un retorno hacia adelante, como si el niño recobrara la fuerza para vivir sintiéndose unido al seno materno. Así, tres versos han desaparecido y surgen cuatro nuevos:

*rompiéndome a mí mismo*
*para sufrir por alguien,*
*para nacer de nuevo y sentir el cristal, astillado y cortante, en el*
*[cuello y en los bordes del útero,*
*y sangrar de una vez, mientras corría*
*hiriéndome las manos y los ojos,*
*bajando la escalera, saltando de año en año,*

Y, desde luego, también es sugerente este deseo de «sufrir por alguien», que siente el poeta, pues es precisamente esta generosidad la fuente de su propia fuerza, que desciende de su trono para hacer ejercicios de humildad, de concreción, de reducción a lo real, a lo más sencillo y cotidiano. Por último, en esta tercera parte del poema sólo queda una variante de importancia, que se sitúa en el verso 9 de la página 62. En la primera edición decía así:

*del mar, que era tan sólo una violeta*
*deshojando su forma*
*en los dorados ojos de luz hacia la tarde*
*que yo entonces miré por vez primera,*
*mientras el mar desataba y dejaba, una tras otra, todas sus violetas*
*anocheciendo húmedamente en tus rodillas,*

Esta serie de motivaciones —la estancia, la niñez, la mujer y el mar— daban una formulación que al poeta le pareció insuficiente después. El juego del mar en los ojos de la mujer era una imagen querida, que Rosales amplió en 1967, aunque sin perder esa opción hacia la sencillez que ha presidido todas las variantes. La nueva versión se inicia también con el reflejo de las aguas del mar

*que eran tan sólo una violeta reflejada en sus ojos,*
*en los ojos dorados que yo entonces miré por vez primera.*
*Tenían un resplandor de luz hacia la tarde*
*y miraban la espuma compartiéndola y añadiéndose a ella,*
*mientras el mar desataba sus olas*
*una y otra vez, sobre el rellano de la escalera y contra el muro*
*mojando sus cabellos,*
*anocheciendo en sus rodillas.*

Aparte de que la formulación es mucho más clara que antes, aunque la expresión es más potente, resulta mucho menos esteticista, sin duda por el crecimiento del contenido, sin que falte la supresión de otro adverbio —«húmedamente»— conforme a lo ya seguido hasta ahora. En la nueva versión se dice que el poeta contempló «por vez primera» los ojos de la mujer, y, lo que es más significativo, al apreciarla, advierte que «comparte y se añade a la espuma», lo cual es una de las declaraciones más hermosas acerca de la relación entre la mujer y la realidad que existen en todo el poema. Este «compartir» se relaciona con las manos «ofrecidas» que hemos visto antes, y muestra de qué manera el poeta intenta subrayar esta generosidad a lo largo de todas las nuevas variaciones.

Y, por último, llegamos a la cuarta parte del poema, donde se encuentran las variaciones más importantes. Y digo por último por-

que la parte quinta y final, que consiste solamente en un epílogo de once versos, no ofrece ningún cambio entre las dos versiones, exceptuando las variantes en la puntuación. En esta cuarta parte, todo el final está cambiado. Nada menos que 95 versos han desaparecido, y existen 269 versos más. Solamente por esta parte del poema se puede hablar de que se trata de una obra nueva; y si hasta ahora muchas de las variantes que he apuntado han podido parecer poco significativas, esta «insignificancia» de los cambios no resiste el examen de esta sección. Por otra parte, no es Rosales hombre que imponga variantes no significativas, ni mucho menos; si, en ocasiones, estas variantes han sido determinadas por su gusto riguroso, por su afán de perfección, en casi todas las ocasiones estas «mejoras» formales poseen también un significado evidente, que me he esforzado en destacar. No se trata, por lo tanto, de modificaciones gratuitas; ni de que la primera versión fuera rechazable desde el punto de vista estético, ni mucho menos. El poeta quiso deliberadamente modificar su sentido, profundizarlo, aclararlo. La primera versión era ya autosuficiente desde el punto de vista estético. Y a este respecto no necesito recordar algunas afirmaciones polémicas que han insistido en mostrar sus preferencias con respecto a la primera de las dos versiones de *La casa encendida*. Creo que se trata, más que nada, de una operación sentimental, que no resiste una lectura detenida de ambas versiones. Dicha lectura —no otra cosa es este trabajo— muestra a las claras no solamente una notable mejoría estética de la segunda versión, sino que, además, se trata de una obra más profunda, coherente y clara. La espiritualidad primigenia se ha teñido de humanismo, el idealismo de una cotidianeidad conmovedora, y la expresión es más sencilla y más exacta al mismo tiempo. Pero pasemos a las variantes; en la página 69 ya existe la primera, en la introducción a esta parte, que decía en 1949, en el verso cuarto:

*NO HAY UN RECUERDO QUE NOS PUEDA ALUMBRAR LA [VIDA TODA,*
*NO HAY MEMORIA TOTAL,*
*NO HAY UN AMOR TOTAL,*

La variante se reduce a tres palabras del primer verso, y al intercambio de los otros dos:

*NO HAY UN SILENCIO QUE NOS PUEDA ENLUTAR LA VIDA [ENTERA*
*NO HAY UN AMOR TOTAL,*
*NO HAY MEMORIA TOTAL.*

A esto habría que añadir, en el último verso de la página, un *instante mismo,* que se ha convertido simplemente en un *instante,*

sin más. Como se ve, el poeta está hablando de la imposibilidad, de que la vida es más amplia que un amor, que una memoria. *La muerte no interrumpe nada,* dice al comienzo de esta parte, y sin embargo... debemos conformarnos a esa imposibilidad, ser humildes; en la nueva redacción se trata también de un problema de claridad ante todo. Había dos veces el verbo «alumbrar» y dos «recuerdos» inoportunos que enturbiaban el conjunto, le hacían perder coherencia. Ahora el poeta añade el «silencio», y en ese sintagma descendente coloca las cosas en su debido lugar, pues primero está la vida, después el amor, luego la memoria; del «día» al «recuerdo» se ha recorrido la escala. El poeta piensa otra vez en el amigo muerto —Juan Panero— y en el recuerdo de la mujer —«María»—, que no han podido convivir juntos en su memoria. Todo es ajeno y nada vuelve —en la primera versión, el poeta declaraba que todo *es sucesivo y mío,* pero esta frase significativa ha desaparecido, y esta desaparición es también mucho más significativa—, nada vuelve jamás, como dicen estos tres versos añadidos en la página 70:

*Ni ahora siquiera,*
*mientras regreso hacia mi cuarto*
*llevando sobre mí cuanto tengo en la vida*

El poeta se siente solo, pero en la nueva versión se siente además *dividido* (misma página, verso trece), y, finalmente, ha suprimido una larga tirada de versos, que se colocaba tras el dieciséis de esta misma página:

*y avanzo sosteniendo mi propio cuerpo ajenamente,*
*o más bien,*
*o quizás,*
*espejando mi cuerpo sin reunirlo conmigo,*
*sin vivirlo conmigo,*
*sin sentirlo como una venda que me ciega,*
*y me sostengo solo*
*sobre el roto y viviente latir de la memoria*
*que quiere ser total,*
*que quiere ser de todo y para siempre*
*mientras avanzo, comprendiendo*
*que nunca he de vivir mi propia plenitud,*
*que no hay amor total,*
*ni memoria total,*

La supresión de estos versos supone, sin duda, un afán de eliminar la reflexión teórica explícita; de acudir a la sencillez, de no reincidir en lo ya dicho. Este regreso «hacia el cuarto», hacia los recuerdos esenciales, hacia la memoria, hacia la infancia y los amigos

desaparecidos, tiene que ser un regreso «vital», en primer lugar; la doctrina vendrá después, y nunca ya —en la nueva versión— de forma descarada, como antes. De ahí que estos versos no hayan sido sustituidos por otros, como hemos visto que hasta ahora sucedía. Por el contrario, aquí lo que sucede es que aparece un fragmento totalmente nuevo a partir del verso doce de la página siguiente, un fragmento que subraya esta progresiva «rehumanización» del poema:

*HE LLEGADO AL FINAL DE LA CASA DONDE ESTAN LA COCINA*
*[Y EL BAÑO,*
*y ahora me siento en el pasillo*
*igual que si estuviera circulando en mi propio sistema arterial,*
*y me rodea la sombra como si fuera sangre,*
*y me pesa en los hombros la estrechez de la tierra*
*comprimiendo mis brazos contra el cuerpo,*
*y me recorre un estremecimiento genital,*
*porque cerca de mí,*
*cerca de mí, crepitante y morena,*

El poeta escucha una voz «que arde» y a la que acaba de calificar con unos adjetivos que podrían ser dedicados a una hermosa mujer; esta voz, en la versión de 1949, era *como un niño que arde,* como un desprendimiento de tierra *que se empieza a caer,* con *ángeles que juegan con ella,* que *se lavan en ella de ser ángeles.* Todo esto ha desaparecido en 1967, donde ya no hay ángeles, y sólo queda el hombre y el poeta y su tristeza; se trata de una voz *en la que vibra esa tristeza que tú tienes,* y eso es todo, antes de *vivir* —antes era *vivir y recapitular*— a Cristo, cuya presencia hacía sin duda llamar a esta tristeza *virgen,* en 1949, mientras que ahora queda reducida a simple *tristeza* y ya es bastante. El fragmento siguiente comenzaba diciendo: *SI, YA CONOZCO ESTA VOZ QUE NO RECUERDO,* mientras que ahora este verso ha sido sustituido por dos, con un subrayado religioso añadido:

*Y AHORA, COMO LA FE ENTRA POR EL OIDO,*
*ha llegado el momento de decir que conozco esta voz*
*que conozco esta voz*
*y no la puedo recordar porque la estoy viviendo todavía,*

Esta voz va a dejar paso a la aparición de los padres; en la versión primitiva, tras el sexto verso de la página 74 —*como una voz que anda cayéndose de palabra en palabra*— seguía así:

*y que quizás ya nunca puede decir que sí,*
*como un poco de mar...*
*y están conmigo; eran mis padres: murieron y son todo,*
*me lo han reunido todo para siempre*

El tema se amplifica en 1967, y luego se verá que cobra un valor fundamental; pues estos cuatro versos han sido sustituidos por doce:

*hasta el instante mismo*
*en que al entrar en esta habitación os he vuelto a encontrar,*
*os he vuelto a encontrar,*
*y nos hemos reunido*
*como un poco de tierra de diferentes valles*
*que el viento de la muerte ha convertido en playa,*
*como un poco de mar*

*—Sí, ya sé que esperaban—*
*que me esperaron siempre hasta el momento en que el fuego chisporrotea,*
*pero ahora están aquí y eran mis padres,*
*murieron y son todo,*
*me lo han reunido todo para siempre.*

Como se ve, esta amplificación tiene una gran importancia; al mismo tiempo es más sencilla, menos doctrinal que el conciso enunciado de la versión primitiva; una cierta cotidianeidad, un mayor realismo, y menos conceptismo hacen de esta nueva variante un apoyo más de las tesis que se van deduciendo inexorablemente. El recuerdo de los padres también desaparecidos desasosiega al poeta, que en 1949 decía:

*y es tan fácil no despertar de aquella letra*
*no despertar jamás de estar diciendo un mismo nombre,*

mientras que en la nueva versión esta resistencia del poeta vuelve a amplificarse, y a perder un cierto tono sentencioso y definitorio, como se ve en estos cuatro versos que han sustituido a los anteriores, en la página 75, a partir del sexto verso:

*y para mí es tan fácil acabar de una vez,*
*y para mí es tan fácil no pasar de esta hora,*
*no despertar*
*y seguir siempre escrito con vuestra misma letra*

El poeta, que otra vez ha reducido, en un acto de humildad y de concreción, aquello que expone como referido a su propia persona, no se decide a dejarse arrebatar por el recuerdo, siente la tentación de permanecer en la relación establecida, de no profundizar en estos recuerdos que queman, que abrasan su meditación, como arde la casa entera que es su hirviente inspiración poética. Pero hay que continuar; condenado a proseguir este peregrinaje, evidentemente doloroso, pero necesario para extraer el sentido profundo de su vida, y de servirlo a los demás, como única posibilidad de salvación, el poeta constata

de manera terrible que *La infancia no nos ve* (pág. 76, verso quinto), pues todavía no vive de recuerdos. En la primitiva versión este dato se completaba con otros versos que hoy han desaparecido: el niño *no ha empezado a mirarse,* se decía, y también que los niños, que están jugando, y en ellos el abuelo y el nieto que *fuimos* (en la segunda versión dirá *somos),* están también *borrando con sus cuerpos la luz de la mirada.* Por el contrario, en 1967 todo ello ha desaparecido, y sólo quedan dos versos iniciales, a partir del sexto de esta página:

*porque el niño no sabe que vive mientras juega;*
*la infancia no nos ve*

Y tras repetir esta intuición desolada, en 1949 existía un fragmento de seis versos en mayúsculas, que hoy ha desaparecido:

*LA INFANCIA SOLAMENTE NOS TIENE ENTRE SUS MANOS,*
*NOS TIENE SIENDO EQUIVOCADAMENTE PROPIA Y SUCESIVA*
*COMO EL LASTRE, CUYO PESO VIVIENTE, ABANDONADO Y SERVICIAL,*
*NOS PUEDE HACER VIVIR; NOS PUEDE HACER VOLAR MAS ALTO*
*SACRIFICANDOSE Y CAYENDO [HORA TRAS HORA,*
*HACIA NOSOTROS MISMOS,*

Otra vez desaparecen las sentencias, las apariencias doctrinales; pero también es posible que el poeta no haya quedado satisfecho de la formulación de la metáfora elegida. Habla de la infancia recordada, no la existente, que se formula como un germen, sino de la pasada, que es un lastre que al mismo tiempo nos limita y puede darnos la vida en un momento. De todas formas, el poeta decidió introducir un poco de cotidianeidad, de humanidad en este fragmento, aparte de suprimir las mayestáticas mayúsculas. Y así ha quedado:

*nos tiene solamente, nos reúne,*
*y al llegar el domingo no íbamos al Colegio,*
*íbamos a Pepona, íbamos a las manos de Pepona,*
*como la paja cerca el hormiguero;*
*la infancia es como el lastre,*
*cuyo peso viviente, abandonado y servicial*
*nos puede hacer volar, más alto, año tras año,*
*nos puede hacer vivir, más hondo, hora tras hora,*
*nos puede coagular en su recuerdo*

Ahora está la metáfora más completa en su ambivalencia, en su dialéctica de hacer volar y vivir, o de coagular en el recuerdo. Y se ha introducido el personaje entrañable de Pepona, otro de los muertos resucitados en la hoguera de la «casa», que posteriormente alimenta todo un importante pasaje. Tras una pequeña variante en la página siguiente —donde se ha suprimido, en el verso diecisiete, verso

y medio: *sosteniéndome solo en la caída / del naufragio total*— y de otra en la siguiente, donde un *¿recordáis?* ha sucedido a un *¿recuerdas?*, y la expresión *una gran abeja que venía de la nieve deshojándose* ha cedido el paso a *una gran abeja que tocaba la sierra con sus alas*, llegamos a la página 79, donde, a partir del cuarto verso, existía un fragmento hoy desaparecido y que decía así:

*SI, LAS PERSONAS QUE NO CONOCEN EL DOLOR SON COMO IGLESIAS SIN BENDECIR,*
*como un poco de humo hacia la infancia,*
*como un poco de mar...*
*la luz se iba dorando,*
*y tú también atardecías al contemplarle,*
*y esperabas con él, yendo y viniendo en el ferial,*
*y esperabas con su mismo dolor,*
*y algo os unía,*
*algo os estaba uniendo entre el naufragio de la gente*
*como el agua se junta sin querer,*

En la nueva versión estos versos vienen antecedidos de un fragmento totalmente nuevo, y los cuatro primeros versos han desaparecido por completo:

*LO VIVO Y LO PINTADO;*
*recordarás la hora porque en aquel momento*
*se acercó a ti quien no se espera nunca;*
*era un hombre esterilizado y receloso*
*con la cara agujereada de sospechas*
*y la carne en derribo,*
*ladeada,*
*que llevaba un chaleco de fantasía,*
*y te había preguntado la hora,*
*y te empujaba con la voz al hablar porque estaba en lo suyo,*
*y pretendía saber si eran las doce*
*como si cometiese un adulterio,*
*y cuando tú lo confirmaste en su ignorancia,*
*se sumió entre la muchedumbre*
*mientras la luz se iba dorando alrededor del puesto,*
*alrededor del viejo,*
*y tú también envejecías al contemplarle.*

Los últimos cinco versos son los mismos de la primera versión. Indudablemente el poeta ha introducido aquí un nuevo recuerdo, un recuerdo que no aparecía en esta letanía de las fiestas infantiles; la aparición episódica de un personaje irrisorio, que está definido en el primer verso, en la diferencia que va entre lo vivo —los niños, el viejo del puesto de cacahuetes, la figura de una muchacha— y lo pintado, este hombre ambiguo, cuyo misterio resulta deleznable y pa-

sajero, pura superficie. Hemos vuelto otra vez a esta labor de completar los auténticos recuerdos, de confesarlo todo, que el poeta ha emprendido en la segunda versión de su obra. Este episodio terminaba antes con dos versos que aparecían a partir del octavo en la página 81 de la versión de 1967, y que no han sido recogidos, sin duda por falta de significado, como si fueran una concesión esteticista:

*Y las campanas en su voz iban haciéndose de juncia*
*quemándose de azúcar y sonando dentro del Corpus ya,*

aparte de que en el segundo verso resulta duro; por el contrario, al final de la página, el último verso ha sido también transformado. Antes se leía:

*y sonreía pisándote en los labios*

Hoy el verso ha sido modificado levemente —pero matizando su sentido de modo indudable— y ampliado, pues se ha convertido en tres, en una transición más lograda:

*y sonreía moviéndote los labios,*
*moviéndote los labios, sin que tú lo advirtieras,*
*como se mueven los muñecos en el guiñol,*

Pero ya estamos en las puertas de la casa recorrida, en la evocación de la entrañable figura de Pepona, sin duda la vieja ama del niño que fue el poeta. El último verso de la página 82 y siguientes, decía así:

*y puede ser que aquella casa siga aún creciendo sin paredes,*
*y puede ser que todos nos reunamos en ella,*
*ardiendo aún dentro de aquella casa,*
*dentro de aquella infancia,*
*en donde al patio de la sangre le llamábamos Pepa,*
*y en la cual, si llegaba el cansancio, le llamábamos noche todavía;*

En la nueva versión se han añadido dos versos más; pero esto no es todo; no solamente se advierten las correcciones formales, haciendo el poema más flexible y rítmico, sino que también se opera una amplificación confesional: los que se reúnen en la casa son los «hermanos», tanto «los vivos» como «los muertos»:

*y puede ser que aquella casa siga aún creciendo sin paredes,*
*y puede ser que todos los hermanos,*
*los vivos y los muertos,*
*nos reunamos en ella,*
*ardiendo aún aquella infancia*
*en la que al patio de la sangre le llamábamos Pepa,*
*y al cansancio le llamábamos noche todavía;*

La evocación de Pepona termina en la página 85; con su desaparición se desvanece también la casa de la infancia, en un desvanecerse que tenía una mayor importancia en la versión primitiva del poema.

*la casa de la infancia fue cayéndose,*
*la casa de hora única, con una estancia sola de juego indivisible,*
*de cielo indivisible,*
*se fue cayendo al fin, sobre nosotros, con la carne de Pepa,*
*se fue cayendo como ella, y agrietándose al fin, la casa de la infancia,*
*y dejó de volar el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nuestros labios,*
*y quedó sólo en pie la casa chica,*
*la casa que tenía*
*una luz inmediata de mármol en el patio,*
*la casa verdadera,*
*—con salas y azulejos y penumbra de labio en el zaguán—, en donde todos*
*[comenzamos a tener habitación individual y nombre propio*
*la casa que también comenzó con nosotros a enterrar a sus muertos,*
*la adolescencia triste y sin motivo,*
*la casa con cimiento,*
*donde se quema aún, donde se está quemando el alma sin arder todavía*

Pero veamos la nueva versión, donde la poda ha sido tremenda, pues nada queda de esa evocación de la casa infantil a partir del verso cuatro de la página 85:

*la casa de la infancia fue cayéndose*
*la casa de hora única, con su juego y su cielo indivisibles,*
*se fue cayendo, al fin, sobre nosotros con la muerte de Pepa.*

¿A qué es debida tamaña mutilación? Pienso —y es sólo una interpretación— que el poeta ha querido prescindir de una evocación que podía prestarse a ambigüedades o equivocaciones interpretativas. Se trata de una etapa más de la clarificación, de la concreción que opera la segunda verdad. De alguna manera el lector de la primera edición podía tomar esta casa de la infancia por la auténtica «casa encendida», que es otra cosa muy diferente. Es el edificio interior formado por la memoria del poeta, su vida pasada, sus muertos queridos, configurando todo ello una construcción amplia y casi cósmica, de una profunda espiritualidad, donde el sentimiento amoroso y el religioso forman casi un mundo panteísta, palpitado por el espíritu. De ahí que junto a concreciones evidentes —la «carne» de Pepa convertida en lo que fue realmente, su «muerte» —o a cortes expresivos como la conversión de los versos dos y tres de este fragmento en uno solo, más claro y conciso, y de mayor ritmo, lo más significativo sea precisamente la desaparición de la «casa» de la infancia, para evi-

tar equivocaciones: pese al valor de la evocación en la primitiva versión, el poeta la ha sacrificado en función de la claridad.

Otras modificaciones posteriores son de escasa envergadura, aunque de significado evidente. Así, por ejemplo, un verso como *y volviendo a cegar* se convierte en *y volviendo a cegar o volviendo a morir* (página 85, verso diez); poco más adelante, el que dice *todo en un mismo beso y de repente* se desdobla en *con un beso agotado y repentino / que infunde nuestro aliento en la extensión universal del agua* (pág. 85, versos dieciocho y diecinueve); y al que decía *de madre hacia su infancia de carne sucesiva que aún espera el bautismo* se ha convertido en *de madre hacia el bautismo que recrea con cada nuevo hijo* (pág. 86, verso nueve). En todas estas ocasiones el poeta añade un dato escondido, aclara un significado o corrige la formulación de un juicio, sin olvidar, en el último caso citado, la mejora notable en la expresión. Así llegamos a la página 87 de la segunda versión, donde, a partir del verso quinto, comienza un largo fragmento incluido por vez primera que no existía anteriormente. Se trata de una especie de resumen final antes de la evocación de los padres, que cerrará el peoma:

*CON VUESTRA VUELTA SE HA ORDENADO TODO*
*y ahora, junto a vosotros, están los libros en las estanterías*
*y el vino, los hermanos y las horas,*
*y el abejorro silabeante que reunía entre sus alas nuestros labios de niño,*
*y luego vendrán Pedro y Primitivo, con Leopoldo, Dionisio y Alfonso,*
*y el buen callar que llaman Dámaso,*
*y Enrique,*
*para deciros que hicisteis bien,*
*para deciros que todo vuelve y nada se repite,*
*y Luis Cristóbal, que ha crecido callando,*
*que ha crecido en mi vida*
*como se clava una bisagra en la puerta para evitar que se desquicie,*
*y ¿quién te cuida, Luis?*
*y volverán de nuevo la pobreza decidida y las sábanas*
*en donde, alguna vez, me he amortajado con Cervantes,*
*y María que ha entrado en la habitación*
*para poner sobre la mesa una jarra con lirios púlpitos y frágiles;*
*y tal vez se repita este instante en que al llevarme*
*la mano a la mejilla toco los huesos que siempre están dispuestos,*
*y tal vez todo cicatrice, algún día, como la herida cierra sus bordes,*
*y tal vez todo se reúna*
*porque la muerte no interrumpe nada.*
*«TU PRIMER CORAZON QUIETO SE ENFRIA»,*

Nada de esto se leía en la primera versión. Es una especie de iniciación del tema final, de reunión de los diversos subtemas —los amigos, los padres, el hijo («bisagra en la puerta»), los libros, donde a

veces el poeta se amortaja, la preparación de la muerte, y la derrota de esa misma muerte, pues todo sigue viviendo— que se resumen en esa intuición fulgurante de *todo vuelve y nada se repite.* El sentido del poema comienza a aclararse muy sencillamente, casi sin doctrina alguna, en medio de la cotidianeidad, de lo claro y normal. Poco después viene la evocación de la madre, donde en la primera versión faltaban estos tres versos que hoy se pueden leer a partir del dieciséis de la página 89:

*que yo he seguido consumiéndome,*
*que yo he seguido, desde entonces, queriendo siempre lo imposible,*
*que yo he seguido haciendo, desde entonces, aquel viaje de la sangre que empuja,*
*[sueña y quiere circular entre dos corazones.*

Confesión del poeta a la madre, que terminaba en una hoguera: *y ardiendo de tu carne y de tu sangre / y ardiendo hacia tu nombre.* Y que hoy posee una terminación más sencilla: *y ardiendo de tu carne, de tu habilitación y de tu sangre* (pág. 90, verso tres). Y aquí las dos versiones del poema se separan definitivamente, para apenas volver a encontrarse. Se trata del poema al padre, el último evocado, que culmina esta parte cuarta y definitiva —pues la quinta, breves once versos de situación— son el apéndice del retorno a la realidad vivida. Años después Rosales recogerá un verdadero poema total a la madre, que es *El contenido del corazón,* libro cuya redacción, sin embargo, es casi simultánea o sucesiva a *La casa encendida,* pese a no haberse publicado hasta 1970. Como si la figura de la madre hubiera dado lugar a todo un poema aparte, mientras que el padre se llevaba este final en su posterior redacción, que alcanza la cumbre y el resumen de todo el libro. Así, a partir de los últimos versos citados, y en lugar del final actual de la parte cuarta, podía leerse este largo fragmento.

*Y TU QUE CALLAS SIEMPRE PARA QUE SOLO EL ANGEL GLORIFIQUE*
*[SUS ALAS,*
*y tú, que estás conmigo*
*porque sigues llamándote Miguel,*
*porque sigues teniéndome en tu voz como un poco de azúcar desleída,*
*porque... si tú supieras,*
*si pudieras saber que no he olvidado nada,*
*si pudiera decirte*
*que la palabra luego se ha quedado como un copo de nieve entre mis labios,*
*si supieras,*
*que la luz de la tarde sigue siendo como tú la decías,*
*y,*
*si después de todo,*
*después de nieve, después de siempre y siendo ahora,*
*vamos a hablar aún, vamos a estar hablando*
*porque sigues llamándote Miguel,*

*porque sigues andando como siempre,*
*como todas las tardes de sol quieto y tranquilo,*
*apoyado en mi hombro, y andando y caminando*
*para siempre, y la vida*
*se ha ido quedando antigua llamándote Miguel,*
*y haciéndose miguel tras de todas las puertas*
*que no saben cerrarse,*
*que no pueden cerrarse hasta mañana,*
*que no saben que ahora*
*vamos a hablar aún, vamos a estar hablando*
*porque me juntas todo,*
*y me reúnes en tu nombre,*
*y me haces huérfano como una galería donde suena un reló*
*que no está allí,*
*y ahora*
*vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar,*
*¡vamos a hablar hasta que siempre terminemos de hablar!*
*vamos a hablar hasta que cuando,*
*hasta que suene cuando,*
*hasta que no se vuelva a dormir nadie,*
*hasta que nadie llore,*
*hasta que nadie viva en mí,*
*hasta que nadie vuelva a hablar dentro de mí*
*sin que haya sido su palabra acuñada en tu nombre,*
*sin que haya sido un niño que naciera en un túnel,*
*sin que haya sido un hombre que despierta en un túnel,*
*sin que haya sido el mundo que despierta en un túnel*
*para vivir, al fin la memoria total,*
*la vida entera y siempre,*
*la plenitud de amor que estoy besando ahora,*
*que estoy hablando en vuestras manos.*
*que estoy viviendo junta, porque ahora...*
*porque vamos a hablar, vamos a hablar,*
ya lo sabéis,
¡vamos a hablar!

Sin embargo, este final está absolutamente cambiado. Ya no se trata de meros retoques, de modificaciones expresivas, sino de un cambio total. Tampoco de la aparición de nuevos conceptos o la matización de algunas ideas, sino de la pura y simple sustitución de un poema por otro distinto. A éste final ha sustituido otro de 168 versos, en los que se recogen, sobre todo al principio, algunas de las ideas o expresiones de la primera versión. En ésta, ya citada, se ve aparecer la figura del padre que «junta todo» al poeta, que le «reúne» en su nombre, el nombre del padre; pero ello deja paso casi en seguida al final del poema —el de esta cuarta parte que es el final doctrinal, pues la brevísima parte quinta es un apéndice situacional, histórico, en la que el poema ha finalizado en realidad— y la figura

del padre, el «resumidor» universal de este mundo que el poeta ha recordado, pasa rápidamente para dejar su lugar a la exclamación final. La casa ya está encendida, y el poema en realidad no termina, pues ahora el poeta va a hablar con sus recuerdos, con sus muertos, con sus amigos y familiares desaparecidos, que han vuelto en este poema palpitante a ocupar su lugar preciso y privilegiado.

Pero en la nueva versión el poeta es más consecuente consigo mismo, y quiere rendir justicia a esta figura entrañable que lo resume todo; de ahí este final totalmente cambiado, donde además Rosales ha querido decir todo lo que se había dejado en el tintero del alma. A riesgo de prolongar indebidamente este trabajo, es preciso citar este largo final, y será ya la última cita también. Este fragmento arranca del verso cuarto de la página 90 de la segunda versión, a la que he referido todas las citas anteriores, por la simple razón de que es la única versión accesible al público, pues la primera está totalmente agotada, y es inverosímil que vuelva a reeditarse jamás en su primitiva redacción; esta última cita, tan larga, desde luego, puede parecer innecesaria, por estar, como digo, al alcance en el mercado. Pero también es cierto que se trata de una cita obligada por todo el planteamiento de este trabajo, y sin la cual la comparación de ambas versiones quedaría truncada:

*Y TU QUE FUISTE LA PERSONA A QUIEN MAS HE QUERIDO EN EL [MUNDO,*
*tú que sigues llamándote Miguel,*
*tú que sigues llevándome en la voz igual que azúcar desleída,*
*y eras hijo del pueblo,*
*y eras seguro y minucioso como los movimientos del cirujano en el quirófano*
*y trabajabas por entero*
*como trabajan las raíces en la tierra y las monjas hospitalarias;*
*y me decías:* —El día de hoy será tu herencia, lo que trabajes el día de hoy [será tu herencia y nada más,
porque todo se logra y se pierde en un día—,
*y eras tan ordenado*
*que cuando te cansabas se convertían tus ojos en un reloj de sol,*
*y tenías la mirada de tierra labrantía,*
*y estabas tan integrado con el mundo*
*que habrías podido ser el mostrador de tu almacén,*
*o habrías podido ser carpintero, explorador o excelentísimo diputado,*
*y tenías ese extraño equilibrio*
*que suma la alegría del Carnaval con el Miércoles de Ceniza,*
*y hablabas poco a poco para que sólo el ángel glorifique sus alas,*
*y hablabas necesariamente*
*como el minero busca la salida en la mina cuando se ha hundido la galería,*
*y hablabas*
*como poniendo el mundo en hora,*

*contando las palabras para economizarte,*
*igual que ajusta el nadador sus movimientos en el agua,*
*igual que el pino tiene madera de reacción para*
*poder enderezar su guía cuando el viento la quebranta o la rompe,*
*y eras rubio porque siempre te encontrabas en granazón,*
*y eras derecho sin saberlo,*
*y eras tan claro que tus manos nos alumbraban en la noche,*
*y eras cabal, irrevocable y generoso,*
*tan generoso e irrevocable que bastaba mirarte para saber que tenías que morir*
*[de una corazonada.*

*AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS COMO LA SED PEGA LOS LABIOS,*
*quiero decirte solamente una cosa,*
*quiero decir que te marchaste un día*
*—eran las dos de la mañana—*
*para que todo se enderezase,*
*para que todo se hiciera necesario,*
*y para que todos los hermanos pudiésemos llevar la vida* puesta
*como se lleva el brazo a la oficina;*
*y ahora sigues llamándote Miguel,*
*y haciéndote miguel*
*tras de todas las puertas que se abren,*
*y ahora sigues llamándome tras de todas las puertas que se cierran,*
*para que no me desanime;*
*y tendrás un despacho al borde de una acera,*
*quizá un departamento,*
*en donde llevarás el inventario de las cartas que no llegaron nunca a su destino,*
*para tomar alguna provisión,*
*y mirarás el reloj, de cuando en cuando, para ajustar los hombres y los días,*
*para que todo siga verdeando como la viña en las paredes,*
*para que todo siga creciendo,*
*para que todo siga...;*
*y llevarás, sin que nadie lo sepa, algún negocio,*
*tal vez algo importante*
*como la contaduría de las gotas de lluvia que precisa la tierra para fructificar,*
*y seguirás haciendo números como quien hace hijos,*
*y seguirás haciendo hijos,*
*y seguirás velando el resplandor del oro aún en tu propio anillo matrimonial,*
*porque la muerte no interrumpe nada.*

*AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS,*
*ahora que ha vuelto la inocencia,*
*y la disposición visceral de estas paredes,*
*ahora que todo está en la mano,*
*quiero deciros algo, quiero deciros algo:*

*El dolor es un largo viaje,*

*es un largo viaje que nos acerca siempre,*
*que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son iguales;*

*lo mismo que la palabra de Dios, su acontecer no tiene nacimiento, sino revelación,*
*lo mismo que la palabra de Dios nos hace de madera para quemarnos,*
*lo mismo que la palabra de Dios corta los pies del rico para igualarnos en su presencia,*
*y yo quiero deciros que el dolor es un don*
*porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre.*
*Todo llega en la vida por sus pasos contados,*
*la primavera y el verano, la ignorancia y la lluvia,*
*porque no hay nada gratuito,*
*no hay alegría, por pequeña que sea,*
*que no tenga que conseguirse*
*como la hormiga testaruda lleva su carga tronco arriba;*
*no hay alegría, por importante que nos parezca,*
*que no termine convirtiéndose en ceniza o en llaga,*
*pero el dolor es como un don,*
*nadie puede evitarlo,*
*las esperanzas, el amor, el dinero,*
*todos los bienes terrenales,*
*todos los bienes que llegan, o no llegan, en la vida ya al humo de las velas,*
*siempre están contenidos por él y son igual que pájaros que vuelan sobre el mar,*
*y son igual que pájaros,*
*por más y más que vuelen nunca se apartan de su fin.*

*AHORA QUE ESTAMOS JUNTOS*
*y siento la saliva clavándome alfileres en la boca,*
*ahora que estamos juntos*
*quiero deciros algo,*
*quiero deciros que el dolor es un largo viaje,*
*es un largo viaje que nos acerca siempre vayas a donde vayas,*
*es un largo viaje, con estaciones de regreso,*
*con estaciones que no volverás nunca a visitar,*
*donde nos encontramos con personas, improvisadas y casuales, que no han sufrido todavía.*
*Las personas que no conocen el dolor son como iglesias sin bendecir,*
*y yo quisiera recordarte, padre mío, que hace unos años he visitado a Italia,*
*yo quisiera decirte que Pompeya es una ciudad exacta, invariable y calcinada,*
*una mujer que está en ruinas igual que una mujer está desnuda;*
*cuando la visité, sólo quedaba vivo en ella*
*lo más efímero y transitorio:*
*las rodadas que hicieron los carros sobre las losas del pavimento;*
*así ocurre en la vida;*
*y ahora debo decirte*
*que Pompeya está quemada por el Vesubio como hay personas que están quemadas por el placer,*
*pero el dolor es la ley de gravedad del alma,*
*llega a nosotros iluminándonos,*
*deletreándonos los huesos,*
*y nos da la insatisfacción que es la fuerza con que el hombre se origina a sí mismo,*
*y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir*
*como han quedado las rodadas sobre las calles de Pompeya.*

*ES EL MIEDO AL DOLOR Y NO EL DOLOR QUIEN SUELE HACERNOS*
*[PANICOS Y CRUELES,*
*quien socava las almas*
*como socavan la ribera las orillas del río,*
*y yo he sentido su calambre desde hace mucho tiempo,*
*y yo he sentido, desde hace mucho tiempo, que el curso de sus aguas nos*
*[arrastra,*
*nos mueve las raíces, sin dejarnos crecer,*
*y nos empuja, y nos sigue empujando hasta juntarnos*
*en esta habitación que es ya un rescoldo mío,*
*en esta habitación en donde las baldosas se levantan un poco*
*y ya no vuelven a encajar en su sitio*
*como la tierra removida ya no cabe en su hoyo:*
*tal vez a nuestro cuerpo ocurra igual,*
*pero ¡no importa!,*
*ahora que estoy en la estación y he regresado del viaje,*
*ahora que he regresado de vivir y llevo el equipaje a cuestas*
*como se lleva el óleo para la extremaunción,*
*ahora que me he quedado huérfano como una galería donde suena un reloj*
*[que no está allí,*
*ahora que estoy cicatrizado, abierto y disponible,*
*dame la mano igual que yo saltaba entonces el mostrador de la tienda para*
*[llegar a ti,*
*dame la mano porque la sed es como un luto*
*y hace crecer en nuestra boca minutisas, silencios y claveles,*
*dame la mano, sí, dame la mano*
*hasta que sienta horadada su palma*
*y se me vaya transfundiendo el cuerpo por aquel sumidero;*
*dame la mano en la espesura de la noche y en las claras del día,*
*en la vejez con las venas cortadas que me acoge en su hastial,*
*en los largos paseos del verano donde suenan los pasos de los muertos junto a*
*[los pasos de los vivos,*
*y en el tren,*
*en la desolación que no se acaba y en la inocencia que capitula,*
*dame la mano, sí, dame la mano así en la vida como en la muerte,*
*así en la tierra como en el cielo.*

*Y AHORA VAMOS A HABLAR, ¿SABEIS?, VAMOS A HABLAR,*
*como si hubiera empezado el deshielo*
*y ya estuviese circulando la misma sangre en nuestros corazones,*
*y todo comenzase, al fin, como sube a los pechos de la madre la leche cuando*
*[la boca la solicita,*
*y todo hubiese ya empezado en un lugar del mundo,*
*en un lugar, sin minuciosidades, que Dios debe tener ya preparado para nosotros,*
*con un salón de costura y un despacho y unas estanterías con libros y con*
*[cuadros,*
*en un lugar en donde el tiempo se ha convertido, de repente, en la palabra*
*[ahora,*
*esta palabra misma:*
*ahora,*
*que ayer era un latido perdiéndose en la lluvia,*
*y hoy ya junto a vosotros, crece y se agranda hasta borrar el mundo,*
*porque empieza el deshielo,*
*porque empieza el deshielo y yo he llegado a tener la estatura de una gota*
*[de agua,*
*porque soy como un niño que despierta en un túnel,*
*y jamás he sentido la plenitud que estoy sintiendo en este instante,*
*la plenitud que no puede acabar, si no es conmigo,*

*la plenitud que estoy besando en vuestras manos,*
*que estoy hablando en vuestras manos,*
*que estoy viviendo* junta
*porque ahora,*
*vamos a hablar, ¿sabéis?, ¡vamos a hablar!,*
*hasta que puedan conocerse todos los hombres que han pisado la tierra,*
*hasta que nadie viva con los ojos cerrados,*
*hasta que nadie duerma.*

Como puede verse, el final antiguo está subsumido en el nuevo; pero existen notables diferencias de amplitud, de omnicomprensión, diferencias que van desde los matices hasta las expresiones renovadas, hasta el tono caudaloso y desbordante. Ha desaparecido una cierta dureza, una cierta rigidez —por otra parte espléndida, y hasta diamantina en ocasiones— primitivas, para acceder a una mayor fluidez y flexibilidad. El tono es menos contundente, más relativo —por concreto y cotidiano— y todo el final respira un cierto aire panteísta. No se trata de la vieja danza de la muerte, sino de la danza de la vida, que triunfa hasta de la muerte. Y al mismo tiempo hay menos idealismo, menos triunfalismo en la expresión —si es que puede aplicarse este calificativo a la primera versión, cosa que hago con ciertos reparos y con mucha timidez—, pero todo ello logrando integrar casi totalmente el poema anterior, en la nueva versión, más ampliada y, sobre todo, más profundizada.

Puede advertirse también la profunda unidad que existe en la obra de Luis Rosales, que se detecta hasta en la recurrencia de muchos versos, de muchas metáforas y comparaciones. Por ejemplo, la expresión del ángel «que glorifica sus alas» está ya en su primer libro, *Abril,* que data de 1935, y la de la «hormiga testaruda» reaparece en *Rimas,* hasta llegar a la nueva versión de 1972. Todos sus libros se tocan, se entrecruzan, los temas se dividen, se subdividen y repercuten unos en otros. De ahí esas tonalidades panteístas casi, como si se tratara de un mundo armonioso que respira en cada una de sus más ínfimas partes la existencia del espíritu. Ese es el generoso desbordamiento del poeta, que caracteriza precisamente la «religiosidad» de su poesía, que sólo es comprensible plenamente desde este punto de vista.

Creo que puede, pues, procederse a un breve resumen del sentido de estas variaciones existentes entre la primera y la segunda versión de *La casa encendida.* Hay una mayor concreción, un camino más humilde, más sencillo, más humano en resumidas cuentas. Menos dogmático también, o al menos más relativizado en sus concepciones, en sus formulaciones. Y esto es posible porque el pensamiento de Rosales

se ha profundizado, ha buscado en su propio interior sus razones de desarrollo y ampliación. Hay menos referencias circunstanciales, un menor totalitarismo expresivo, y una creciente espiritualización. No se crea, tampoco, que Luis Rosales, que apareció en la vida literaria española casi como un neoclásico, utilizó en 1949 el verso libre y caudaloso para seguir alguna moda impuesta por las circunstancias poéticas. Ni mucho menos, pues en su primer libro, el ya citado *Abril*, de 1935, encontramos el mismo tipo de composición, sobre todo en algunos poemas de su parte segunda: en *Memoria de la sangre, Misericordia, Ascensión hacia el reposo* y *Anunciación y bienaventuranza*, que, cosa curiosa, son también los de mayor sentido religioso del libro. Todo ello, los versos que se pasan de un libro a otro, de un lugar a otro del mismo libro, los temas recurrentes, que se tocan o entrecruzan, el camino ascendente de unas técnicas anunciadas en unos libros y que pasan a otros, indica que la obra de Luis Rosales es una obra en marcha, cuyo paso y ritmo es fácilmente perceptible, cuya andadura puede respirar el lector con una mínima atención. Forma también un conjunto unificado, unitario, que en nada se contrapone a este proceso de la obra en marcha. De ahí los dos últimos datos: uno, las constantes revisiones, que atormentarán al poeta durante toda su vida —estoy seguro de ello— y otro el sentimiento complementario de que está siempre «escribiendo el mismo libro». No quiere decir esto que Rosales se repita, ni mucho menos —ni siquiera estas dos versiones de *La casa encendida* están «repetidas»—, sino de que todo forma parte de un libro más amplio, más difuso tal vez, que será la obra completa del poeta, poseeedora —y esto ya empieza a advertirse— de una univocidad aplastante.

Por ello estas modificaciones surgen además del interior de la obra, y no son gratuitas, ni mucho menos, sino exigidas por su dialéctica interna, por la necesidad de profundizar. De ahí que, a mi modo de ver, se haya resuelto sola la académica y bizantina cuestión de saber si es lícito retocar una obra ya dada al público, ya entregada a los lectores. En arte, lo que cuenta es el resultado, y la licitud no depende más que de la mejora estética. Esto es algo implacable y definitivo, y se asemeja a la famosa cuestión del plagio que utilizaba Moreto: sólo es lícito acompañado del asesinato. De alguna manera las nuevas versiones «asesinan» a las antiguas, y la labor del poeta, que es un creador dubitativo, en constante revisión de sí mismo, se convierte en un diálogo angustiado y creador consigo mismo y con su propia obra. Pues, enfrentado ya con su propio destino, Luis Rosales, al comienzo y al final de su obra, se interroga casi de la misma manera; cuando ha terminado un libro se siente —pienso— como si

tuviera que empezarlo de nuevo, pues la muerte no separa nada, y la vida siempre está por delante. Esta «prolongada, densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceos, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac» —según el célebre retrato que hizo de Rosales Dámaso Alonso—— está todavía empezando a hablar. Ha hablado mucho, pero es como si no lo supiera y vuelve otra vez a decirnos, a decir a los lectores a cada nueva vuelta del camino, «ahora, ¿sabéis?, vamos a hablar, vamos a hablar».

*París, marzo 1972.*

*RAFAEL CONTE*

# «HUMANAE» ROSALES

Dijo algo así como que nunca me pudieron quitar la alegría, o eso es lo que nunca perdí, o cualquier otra cosa similar. He querido reconstruir la frase, pero es inútil: aislada de su contexto suena trivial. Redacto estas líneas durante el otoño madrileño. Cuando me canso de no sé qué hipotéticos trabajos, me tiro en un sofá y veo el cielo, todavía incontaminado a siete kilómetros de la Puerta del Sol. Veo frecuentes grupos de aves en migración. Cruzan rápidas y cansadas el cielo azul y pienso, con mentalidad de colegial, en una de esas inocuidades vespertinas, que si el sol se pone por delante de mí, y ese es el Oeste, las aves vuelan hacia el Sur. Tan sencillo y poético razonamiento (poético en su sentido popular) me produce algún misterioso regocijo —las aves volando hacia el Sur en otoño, distantes y puras sobre el caos urbano— rápidamente enlazado con otro grupo de razonamiento menos misterioso: el Sur, que es la antigua tierra de uno; la inalterabilidad ecológica de las aves navegando milenariamente rumbo Sur, como una repetida infancia, la mía, pero que sigue en el Sur sin mí, esperando —con esa embargadora fuerza de evocación y desdoble que aún se conserva en los pliegues de células cansadas— el paso de las aves siempre veloces y vírgenes en la luz salina, y observo que el tipo de regocijo que me ha producido el vuelo sureño se parece un poco al regocijo que me produjo la frase, o la consideración, o el conjunto de palabras pronunciadas hace por lo menos siete u ocho años, pero en otoño también, en la Ciudad Universitaria, bajo su enorme arco conmemorativo, cuando empezaba el artesano olor de las castañas asadas, la niebla ligera en torno a los semáforos y las estudiantes a pasar, desgraciadamente hermosas en la oscuridad, hacia el bullicio de Argüelles. Entonces Luis Rosales se paró, me soltó el brazo, alzó la mano con la cartera y dijo, como corolario del tema personal que había venido debatiendo desde que salimos del Instituto de Cultura Hispánica con destino a una taberna próxima a la calle Altamirano, cuyo tinto áspero y de elevada graduación yo quería que él probara, dijo esa frase que ahora no puedo entrecomillar, pero que se asemeja en su sentido profundo al vuelo de las aves hacia el Sur y que se refería a la permanencia de la alegría. Tuvo un rato la cartera en el aire y habló riendo y enérgicamente a la par, incluso con una porción de desgarro. Su discurso, que he llamado personal, no estaba inspirado en el resentimiento literario. Ahora bien, mi reacción

de entonces sí provenía precisamente del resentimiento literario (digo «literario» por decir algo aproximado a la vocación de un escritor), igual que el gusto por las aves al Sur tiene que provenir forzosamente de otro resentimiento (más sutil, puesto que uno se perfecciona casi siempre en lo malo), es decir, a mí me impresionó aquello en la medida en que suponía un consuelo raro, casi una complicidad, como ha sido un consuelo raro el asunto de las aves migratorias, si se tiene en cuenta la mentalidad dual —neorromántica o de tendencia esquizofrénica, es igual— del hombre moderno, preso en la gran ciudad medio podrida, o al menos sucia e insolidaria, tironeado por un sueño hedonista y evasivo en medio de las cobardías con base en el egoísmo y de las crisis normales de la juventud huida como una arisca gaviota, así como de otro no despreciable núcleo representado por el sentido de la responsabilidad y las limitaciones sabidas no de la condición humana, sino de cada condición. Insertar en este esquema el vuelo de las aves al Sur, o la irrealidad graciosa de cualquier ensoñación muy reprimida por la pragmatizada moral de la conveniencia, y se verá posiblemente más claro la índole del resentimiento de que hablo. Luis Rosales venía hablando de sí mismo y en términos cotidianos, términos que si no incluyen como parte fundamental la economía doméstica y la inadaptación al medio no incluyen nada, inadaptación en todos los sentidos, hasta crearle una cierta psicosis de desarraigo en la que intervenían razones sociales, culturales y una perturbación en las reglas del juego —entendidas al modo de Hermann Hesse— que la propia madurez dicta y se advierte dotada de luz y responsabilidad muy personales. Así es que Luis Rosales me venía hablando de cosas que yo ahora interpreto libremente y que corresponden, como es obvio, a un sector distinto al de la crítica, menos importante si acaso, pero de más difícil acceso. Implícita en las palabras, igual que la niebla de otoño parecía sostener el carbunclo de los semáforos, estaba la muerte de Leopoldo Panero (1962), que, aparte el dolor natural de la desaparición repentina de un amigo vigoroso, acrecentado por su categoría poética, y dentro de las coordenadas menores —patética diluida en el transcurso de los días y de la costumbre—, había como deshecho un frente de afectividad, si se me permite la expresión, integrado por Panero, José María Souvirón y Luis Rosales, los tres poetas, correligionarios e integrados en el mismo centro de trabajo. Pese a sus bien delimitados y distintos caracteres, constituían por entonces y para los que nos movíamos alrededor un grupo generoso, animado por la frecuentación diaria, las polémicas sobre la libertad o el demonismo y la presencia vivificante, cuando no incómoda, de gente más joven a la que no se presiente desposeída de talento, pero

sí llena de perplejidad y auténtica preocupación por los temas. Estaba la muerte de Panero y también estaba, como elemento percutor, ese ciego movimiento de los modismos literarios en que, mediante una taumaturgia visceral colectiva, entabla arbitrajes de valoración que no atienden a lo sustantivo y permanente, sino a un compuesto de signos exteriores (semiótica en chancletas), dictados por las circunstancias, afectados políticamente y que, desde luego, están clasificados y reconocidos desde el punto de vista de los conflictos generacionales (también biológicos y metafísicos, ¿qué nos creemos?), es decir, que desde la perspectiva histórica son fenómenos fríamente considerados por su normalidad, por su establecida lógica generacional —péndulo de acción predeterminada—, pero que dentro del humano vivir, cuando lo que va por las venas y alienta el corazón no es todavía la historia, sino la sangre, pueden causar transitorio abatimiento o indignación. De modo que cuando Luis Rosales —antes de ingresar en la Academia, a punto de renunciar a la dirección de la revista y a punto también de lanzarse a la «resolución» (1) de su problema económico, mas después de haber publicado su *Cervantes y la libertad* (1960— dijo aquello de la alegría —como don y equilibrio, casi como una homeostasis, como una generosidad de la que está exhausta el país entero, pues por todas partes no se ve más que arribismo, rencor, soberbia de la barata y presunción— yo pude ver, naturalmente gracias a mi resentimiento de hijo de la clase media inferior recién llegado a la metrópoli, con un sueldo ínfimo de ínfimo burócrata y que está lampando por publicar un artículo en cualquier periódico de cualquier ideología, pude ver, repito, el consuelo raro, una especie de confortamiento espiritual que seguramente provenía, no de la sucesión inalterable de la alegría, sino de saber consciente a Luis Rosales de que, por encima de todo, había en él una persona superior trabada antes con el ser que con los seres, con fugacísimos matices de indefensión e inocencia, que son algunos de los elementos imprescindibles, creo, de la persona humana, inteligente, esquematizada en lo sustancial, por oposición a la persona automática, lista y desparramada en lo superfluo. Años después, frente a lo que de bueno o malo comporte el escribir y andar entre astucias, malentendidos y repentinas grandezas íntimas y burlonamente intransferibles (autopsicoanálisis en corto), he recordado esa charla, más bien monólogo, no exactamente anecdótico, y me ha servido como secuencia fija en torno a la cual giran una multitud de imágenes, enlazadas al presente inmediato por el repetido asunto de las aves al Sur, y cuyo conjunto sin aparentes claras conexiones forman un retablo del que

(1) Ingresando en Selecciones del Reader's Digest, algo muy parecido a lo que constituye el mal endémico del país: el pluriempleo.

quiero dar idea. *Humanae* Rosales. Fuera las luces. Preparadas las diapositivas, podríamos decir. Ahí aparece en su aspecto jocoso, tras un banquete de protocolo, con el puro que le regaló el poeta sudamericano Eduardo Carranza. Su pródiga naturaleza le permite luego tomarse unos cuantos coñacs en el bar de Cultura Hispánica, por la tarde, cuando afuera a lo mejor huele a hojarasca quemada y apunta una vaga tristeza en los ventanales. Se oye el acento musical o flojo de los americanos y se presiente la soledad amable de tantas mujeres estudiosas y sin prejuicios sexuales. Pero en realidad el suceso del banquete ha sido para los jóvenes escritores informales, procedentes de sus tertulias bostezantes, de sus barriadas extrarradiales, de sus oficinas ferroviarias, que se han encontrado a un Luis Rosales no cordial: avasallante, de extraordinaria vitalidad, y ellos se enorgullecen del trato amistoso. Muchas imágenes así. Atentos a esta otra: Rosales en su despacho de la revista, absorto, petrificado, el brillo de las gafas. Es presumible que alguien le está hablando, pero es inútil. Hay un hondón de ausencia, de gravedad, y dan un poco de miedo esas gafas cegadas por la tenue luz, o quizá es el simple cansancio de las constantes visitas. Aquí lo vemos en su casa de Cercedilla, en verano, leyendo un fragmento de algo a un hombre más joven, al que se ve en bañador, con una toalla al cuello, pero está empapado y moja el asiento, el suelo rústico de la biblioteca. La explicación es sencilla y honda: el tipo de la toalla soy yo y me estaba bañando en la piscina, una mañana cualquiera de agosto en que caí por allí, fugazmente, y me hallaba entre la gloria de las montañas y el olor del viento cuando recibí la llamada premiosa de Luis Rosales que, entre tabaco y coñac y un color de cara marrón por los soles castellanos, sintió la urgencia de leer en voz alta, esa voz impostada de fervor que él pone en las lecturas, unos párrafos de su decisiva contribución a la memoria del amigo muerto: *Leopoldo Panero hacia un nuevo humanismo* (2), serio y profundo ensayo asistido de uno de esos equilibrios difíciles donde la emoción, la mesurada congoja cabalgan sobre la lucidez y el análisis del crecimiento poético y del tránsito histórico de la sensibilidad. Aquí en la diapositiva es imposible ver u oír —caso de que fuera una simple diapositiva— la interpretación, casi recreación, o recreación entera, pero en modo alguno sustituyente, del poema de Panero *A mis hermanas* («Alguien cuenta sin voz el viejo cuento / de nuestra infancia, y nuestra sombra juega / trágicamente a la gallina ciega; / y una mano nos coge el pensamiento»); ni las manchas de luz en el valle, ni los chopos silvestres respirando en el aire claro,

(2) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, números 187-188.

ni los gritos del hijo del poeta, que se ha convertido en un elástico y fuerte muchacho, braceando en la minúscula piscina; ni tampoco se puede oler la seca fragancia que se filtra del monte y de los pastizales amarillos, pero a cambio invito a captar ese otro aroma más sutil y especulativo que es el de la continuidad, el de las herencias vivenciales, el de la urdimbre temporal, el de la amarga y tierna persistencia que ha de constituir el «contenido del corazón», alegre entonces por efecto de las ociosas horas veraniegas y la confianza del poeta al ofertar una parcela íntima, pero enteramente desolado si lo pienso ahora en función de los malditos pájaros fugitivos. Seguimos. Luis Rosales, con el brazo en cabestrillo, pero no está en la cama ni en su casa: está paseando por el húmedo y sensual verano de la Costa del Sol, entre el moscatel, las sardinas asadas y la zozobra de las damas de noche de Málaga, durante un festival de cante flamenco en el que bailó Pastora Imperio. Por la noche —según la nueva imagen que aparece— hubo una de esas reuniones masivas en el local de la peña Juan Breva. El piso amenazaba venirse abajo. Atolondramiento y calor. Alguien se puso a grabar en cinta magnetofónica, con destino a una emisora de radio o a no sé qué, declaraciones de los contertulios significados sobre el festival. Todos dijeron sus palabritas, correctas, normales: el delegado de esto, el aprendiz de poeta, el discurseador de encargo, la mayoría personas, si no directamente mediocres o pedestres —había excepciones—, al menos personas tópicas en cuanto abandonaban su universo de exclusiva relevancia popular. Luis Rosales, en camisa, con el brazo malo, enfrascado en la situación, se puso a hablar frente al micrófono que solícitamente le ofrecían, se equivocó o, mejor dicho, quiso matizar un concepto, dijo que borraran aquello y, finalmente, se encogió de hombros. No grabó. Estaba en otra cosa. Estaba exactamente fuera de la medida mínima y fútil que requerían las circunstancias. En dos palabras: era lo suyo un *demasiado estar*, ¿se entiende? Seguimos. En contraste confirmatorio, la investidura de académico, el protocolo, los personajes, los discursos, el gran público que abarrotó el salón, arriba y abajo, y Luis Rosales, de etiqueta, puntualiza la memoria del conde de Villamediana, entre barbas venerables, intelectuales y dignatarios, la memoria que más de cien años antes y en la misma sala, por boca de Hartzenbusch, se hubiera deteriorado en cuanto a su veracidad histórica. Por algo Luis Rosales puso al frente de su *Cervantes y la libertad* (3) el verso de Rilke:

---

(3) Importante obra que, no ya en sus conclusiones teoréticas generales (en su concepción de la libertad), sino en lo que tiene de esclarecimiento sobre la apropiación de la personalidad y sobre el material constituyente en el ser y en la cultura española, aparte de una densa aportación poético-filosófica, no ha sido suficientemente valorada, aunque tampoco cabe asombrarse demasiado, pues si

«Era poeta y odiaba lo impreciso». Conciliar la reputación que tiene Luis Rosales de hombre poco apto para las cosas prácticas en general y su amor por la precisión, en el orden que sea, nos daría una pauta adecuada sobre su carácter y, al mismo tiempo, nos daría un estupendo pretexto para inmiscuirnos en el proceso de depuración de la superabundancia cotidiana, tema demasiado ancho que, no obstante, es imposible abandonar sin echarle un cable. El caro verso de Rilke tiene múltiples efectos traslaticios, entre los que no son menores la emotividad —el sentimiento, el fervor humano, el acendramiento— y el practicismo —el dato, la precisión, el rasgo indeleble—, efectos a los que en gran medida responde Luis Rosales, ya que, si estamos dispuestos a aceptar en él alguna clase de «utilitarismo» (el concepto es retorcido, lo confieso, pero «utilitarismo» en este caso alude a «odio a lo impreciso») es a condición de que éste se ejerza sólo desde la emoción exacerbada. Y ya tenemos clara y a punto una definición en la que se realiza el verso de Rilke y el sentido de la cita: Luis Rosales es poeta, y preciso, porque opera con la emoción y el dato de la emoción (4). Las grandes entidades con que normalmente se van construyendo el hombre y la poesía —el pasado, los recuerdos, el amor, la pena, Dios, la muerte— no aparecen sólo en su calidad de efusión sentimental absolutizada, sino *devengadas,* como producto si se quiere esencializado o equivalente en demasía de un proceso que se ha consumado antes de disponerse al desempeño del oficio poético o de un poema en cuestión. *Sé que este párrafo no se entiende.* Puedo pedir perdón, pero no escribirlo de otra manera. Una vez estaba yo comiendo melón y me preguntó mi hijo (seis años): «¿A qué sabe el melón?». Me debatí un rato paladeando aquello e impotente respondí: «Sabe a melón». Otra vez me invitaron a un típico asado criollo y habían olvidado aderezar la carne con sal. Tenía un gusto raro. Empecé: «Esta carne..., es curioso, tiene un gusto a..., sabe como a...». Me cortaron cordialmente: «Sabe a carne.» Me quedé perplejo. Decir que el melón sabe a melón y la carne sin sal sabe a carne es tan exacto y tan evidente que equivale exacta y evidentemente *a no decir nada,* con lo cual se vive la sensación del sabor y, al mismo tiempo, la impotencia de su comunicación, el vacío del dato emotivo —al que no quiero rebajar denominándolo metáfora— y la pérdida de la única

de verdad estamos viviendo en una sociedad de consumo que comercializa el producto cultural igual que un insecticida, cualquier ente más o menos circunstancial que sepa o pueda acceder a los canales comerciales aparece de pronto dotado con los signos relevantes de la «frontera cultural», espúrea en el noventa por ciento de los casos.

(4) No exactamente igual que el famoso «correlato objetivo» propugnado por Eliot, ni incluido en el mismo orden de valores de esta frase: «Su poesía: el único producto práctico de todo verdadero poeta» (Dámaso Alonso).

red de designaciones que justifica en serio a la poesía y que hace que la fórmula de mayor calidad expresiva, en este orden y en estas condiciones, sea precisamente el poema. Por eso hablo de Luis Rosales como poeta que nace de la emoción y posee su dato: «Como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir, / y las contase, y las volviese a contar, para evitar errores, hasta la última, / hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le reza, y le cubre la frente, / así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño, / sabiendo que jamás me he equivocado en nada, / sino en aquello sólo que quería.»

Dámaso Alonso ha contribuido notablemente a perfilar estas *humanae* Rosales: «Está hecho —dijo en el prólogo a *Rimas*— de una prolongada, densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceos, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac.» En otra ocasión expresó: «Es un hombre a carta cabal, inclinado al bien y a la benevolencia, amigo de sus amigos y, en principio, de todos sus prójimos; espíritu que ha sabido llevar con dignidad hasta la calumnia, y nada rencoroso, muy lejano de toda idea de lucro, tanto que sus amigos le hemos creído siempre atento sólo a la vida del espíritu y demasiado inocente para la material y económica.» A estas diapositivas conviene agregar —porque mucho me temo que casi se nos disgregue entre las manos como un santo, con la sabia inocuidad de los santos— que Luis Rosales tiene sus momentos de desgarro, sus desplantes dogmáticos («¡Eso es lo que es!» y «¡No hay más cera que la que arde!» son frases corrientes y a veces dañinas en su discutir amistoso) y una educación religiosa que frecuentemente, a nosotros, los que hemos pululado a su alrededor y recibido su amistad dignificante y sus favores, nos ha chocado un poco, sobre todo al comprobar que su fe no se detenía ni quedaba enredada y ambigua en la flexibilidad de la dialéctica, en el cúmulo pragmático de la ortodoxia evolucionada —como le pasa a todo el mundo—, sino que súbitamente descendía (descendía o se elevaba, esto es lo que nunca sabré) a la creencia prístina inalineable, sin adarmes de astucia política ni condicionantes de autocensura, lo cual a su vez ponía de relieve otro conjunto de cosas absolutamente más importantes y válidas que los simples dogmas de fe no compartidos, es decir, márgenes de tolerancia y libertad inéditos hace los años —ocho o diez— a que me estoy refiriendo, máxime si la cuestión se planteaba entre un intelectual maduro con representatividad cultural y jóvenes recién llegados de provincias, como era el caso mío y el de otros, de modesta extracción social y de formación cultural, no ya universitaria, sino aluvial, confusa y som-

bría la mitad de las veces y que seguramente requirió buenas dosis de paciencia. En suma —detengamos unos segundos más la imagen—, y dentro del tejemaneje harto complicado de las posturas políticas y religiosas, más o menos extremistas, más o menos de «izquierdas» o de «derechas», yo aprendí en Luis Rosales que la ética digna, el talento y la estimación del prójimo no son valores (o costumbres) de uso exclusivo de determinados credos o bloques de opinión, sino una *praxis* cuando menos individual (atendidas las condicionantes del medio, se entiende) y que cuando se manifiesta supera los etiquetados habituales, por otra parte, imposibles de manejar. Nada más.

De todo lo escrito —y sólo espero que alguien aprecie la dificultad del «tono», lo abrupto de intentar extraer esquemas sobre el comportamiento y estilo de una persona cuya última imagen no está sancionada por la desolación general del tiempo ni por el ordenamiento «natural» del acontecer histórico, tarea ciertamente menos cómoda y desde luego menos gloriosa que la pura exégesis crítica de la obra de esta persona— creo que lo más importante va a continuación: la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS dedica frecuentes números monográficos a personajes de la cultura española: Menéndez Pidal, Galdós, Valle-Inclán, Panero, Bécquer. Uno está acostumbrado a escribir sobre los muertos, a servir en el protocolo de lo irremediable. Mientras escribía sobre Luis Rosales, al que hace tiempo que no veo con regularidad, me asaltaba una punta de congoja, como una especie de vibración elegíaca. Era despertar cada vez de una breve pesadilla. Por eso lo único verdaderamente hondo es soltar de una vez la maldita máquina de escribir y poder llamar por teléfono a Luis Rosales, que sólo tiene sesenta años, y proponerle un curso de coñacs por las tabernas de Madrid.

*EDUARDO TIJERAS*

# AQUELLA CASA DE LA CORUÑA

## (Comentario a un poema de Luis Rosales)

A partir de la generación del veintisiete, ya con Miguel Hernández, la poesía abandonó su carácter hermético y su mayor o menor dedicación a minorías para buscar un auditorio cada vez más amplio y un aspecto cada vez más sencillo. *Aspecto* sencillo que no quiere decir simplicidad, ya que en los mejores poetas encierra generalmente una gran complejidad. Luis Rosales es un buen ejemplo de este tipo de poesía. Vamos a analizar uno de sus poemas más característicos. Pertenece al libro *Rimas* (1951).

LA CASA ESTA MAS JUNTA QUE UNA LAGRIMA

*Señor, ya sé que estas palabras no son dignas de Ti,*
*ya lo sé,*
*pero quiero pedirte, de algún modo, que no derribes aún aquella casa de La Coruña,*
*que la defiendas de la lluvia*
*y no le cobres demasiado alquiler frente a la muerte,*
*porque la casa es tuya,*
*porque la casa es tuya igual que es nuestro un año,*
*porque la casa es como un año,*
*como un marjal de tierra y de madera,*
*como un abrigo viejo donde el cuerpo anochece descansando,*
*y, además, quiero decirte que he estado en ella este verano*
*y sé muy bien que no molesta a los vecinos,*
*porque no existe en ella ruido alguno,*
*porque nadie anda en ella,*
*porque sus habitantes, desde hace mucho tiempo, no se mueven,*
*no se pueden mover: son igual que paredes que nos miran,*
*son igual que paredes donde crecen los niños,*
*son igual que paredes donde la cal impide que progrese la humedad visitante,*
*y quisiera añadirte que tal vez se llegará a tapiar aquella casa,*
*se llegará a cerrar sobre sí misma,*
*si Tú te olvidas de los viejos,*
*si Tú te olvidas de que son ellos los que no pueden enfermar,*
*porque son necesarios como puertas*
*como puertas que están siempre de pie,*
*y que se mueven, además, cuando es preciso, para modificar la cerrada disposición de las paredes,*
*para que todas se comuniquen entre sí,*
*para que todas las habitaciones puedan tener vistas al mar,*
*para que todas las ventanas sigan mirándonos desde los párpados de Dios.*

Dejando aparte el título, que por su rareza comentaremos al final, lo primero que observamos es que el poema empieza con una introducción tópica (en el sentido de utilización de elementos que pertenecen a la tradición literaria): confesar la indignidad del poeta para tratar determinados temas o dirigirse a determinadas personas. El tópico, sin embargo, aparece en este caso transformado, de manera que cobra un aspecto personal, como veremos en seguida.

De dos formas se pueden interpretar las primeras palabras del poema; como una conciencia de indignidad frente a un Ser superior que abarcaría a todo el hecho de dirigirse a El; o bien, conciencia de la indignidad de esas palabras concretas. Esta segunda interpretación parece más acertada, puesto que el poeta se justifica diciendo:

*pero quiero pedirte* de algún modo...

Parece que es el «modo» lo que no le parece digno. Al analizar el poema iremos viendo las características de este modo, que quizá no sea «digno», pero indudablemente, al menos a un nivel humano, es eficaz. Tenemos que recordar que el poema no está dirigido a nosotros sino de modo indirecto. Desde la perspectiva del hablante, autor, nosotros somos sólo testigos de sus palabras a otra persona.

La primera característica del «modo» del poeta que nos llama la atención es su falta de rodeos, la manera de ir directamente al asunto. Es precisamente esta característica la que transforma el tópico inicial y le da un aire peculiar. El poeta insiste dos veces, en el espacio de dos versos, en la conciencia de su indignidad: «ya sé..., ya lo sé», e inmediatamente, rompiendo el esquema de la fórmula clásica que expone como disculpa los buenos propósitos o la magnanimidad del interlocutor, pasa a expresar su petición, sin más preámbulos. Se ha suprimido la justificación y con ello el «tópico», que queda convertido en una fórmula introductoria muy personal: directa, sencilla, apresurada, expresiva por una parte de la confianza en el interlocutor, y de otra del interés del poeta en el asunto al que se lanza sin dilación:

*pero quiero pedirte, de algún modo, que no derribes aún aquella casa de La Coruña*

Desde el 27 estamos acostumbrados a la inclusión del nombre del poeta en la obra. Del «¡ay, Federico García, llama a la Guardia Civil!», al «Naranjal de Alberti», pasando por «ese río al que le llamaban Dámaso», los ejemplos son numerosos. También desde Unamuno la toponimia de nuestra península —los Ubeda, Frómista, Zumárraga, Zamarramala...— han hecho aparición frecuente en los poetas. Pero esto es distinto. La manera de formular el ruego tiene un indudable

efecto emotivo. No se trata de la sorpresa del nombre propio, ese efecto perspectivista de espejo que nos presenta frente a nosotros la imagen que creíamos en otra parte. Ni se trata tampoco de la emoción patriótica de los topónimos. Creo que varias causas concurren aquí para producir emoción. De una parte, la vinculación de los hechos a un lugar concreto desprovisto de reminiscencias literarias o artísticas; eso hace que lo sintamos como algo más real y cotidiano, semejante a los sucesos periodísticos donde la especificación de lugares y nombres es fundamental para despertar el interés. De otra parte, la vinculación del propio autor a esos lugares concretos; esto nos produce la impresión de estar descubriendo aspectos de su vida «privada» que despiertan nuestra simpatía. En definitiva, sentimos que el poeta no recata su intimidad en aspectos que carecen del ornato del precedente literario. La impresión más fuerte es la de naturalidad: el poeta habla sencillamente y con la mayor claridad posible (¡no sea que Dios se vaya a confundir con otra casa!) de lo que le preocupa.

Un punto interesante para comentar es la imagen de Dios que nos ofrecen sus palabras: un ser poderoso y providente, pero al que hay que recordarle las cosas y puntualizárselas bien (más adelante nos hablará de «olvido»), al que se le puede convencer con razonamientos; imagen humanizada, en cierto modo amistosa y cercana, más sentimental que intelectual.

Otra fuente de emoción se centra en torno a la palabra «aún». El poeta pide una prórroga a algo que, inexorablemente, tendrá que llegar. Ese «aún», que no especifica tiempo, es índice del cariño del poeta hacia la casa. Se pide por la vida de un ser querido, sin ser capaz de poner límites, ni fecha fija, a algo que se teme y se sabe que sucederá. Lo que pretende es prolongar por algún tiempo una situación en la que se mezclan el temor y la tristeza ante lo inevitable con la alegría de una prórroga esperanzadora.

A partir de la petición general («no derribes»), las palabras del poeta van configurando una imagen de la casa con categoría humana:

*que la defiendas de la lluvia*
*y no le cobres demasiado alquiler frente a la muerte*

El verbo «defender» nos sugiere la imagen de la casa como un ser desvalido y amenazado. En el segundo verso tiene lugar una transposición de planos. Se ha pasado del significado casa-lugar al de casa-personal. Pero esta transposición no es total, sino que mantiene elementos de ambos significados. Así, la palabra «alquiler» pertenece al campo semántico de casa-lugar, mientras la palabra «muerte» pertenece al campo semántico de casa-persona. Al mantener elementos de los dos

significados consigue el poeta una doble fuente de emoción: evocar la ruina de la casa, el precio de su existir frente al tiempo y evocar la vejez del hombre, el precio humano ante la muerte.

El lenguaje coloquial va añadiendo nuevas notas a la figura de Dios, cada vez más cercano al hombre. Aquí se muestra cómo una persona a quien se le puede «regatear» (no le cobres *demasiado* alquiler...), una especie de amo bondadoso al que se le puede decir que sus precios son excesivos y convencerle con razonamientos. Por eso la súplica del poeta adquiere la forma de una argumentación destinada a convencerle de la necesidad de acceder. En primer lugar se manifiestan las causas que se refieren al propio interlocutor, es decir, a Dios:

*porque la casa es tuya,*
*porque la casa es tuya igual que es nuestro un año,*
*porque la casa es como un año*

Varias interpretaciones admiten estas palabras. Podemos entender: así como un año es nuestro porque lo vivimos y lo llenamos de cosas nuestras, así la casa es tuya porque Tú la llenas y vives en ella. O bien, el tiempo es Tuyo porque Tú creas el tiempo y lo superas, pero también es nuestro porque es tiempo humano, medido por el hombre. La casa es nuestra porque es una obra del hombre, pero es de Dios en última instancia, como todo lo humano; por eso la casa es tuya como un año es nuestro; es decir, ambos somos poseedores de aquello que, en principio, parece pertenecer a distinta esfera (humana o divina) y no podemos desentendernos de ello. Por último, más sencillamente podemos interpretar: un año es nuestro porque podemos hacer con él lo que queremos, igual que Dios con la casa.

Todas estas posibilidades y aún más subyacen en el segundo verso y se continúan en el tercero: «la casa es como un año», que vendría a significar: es tiempo que se llena de vida, algo caduco y pasajero, algo que Dios da y nosotros disfrutamos, algo que nosotros construimos y que pertenece a Dios...

Notemos, finalmente, que la reiteración tiende a reforzar la imagen de Dios de que antes hablamos: alguien a quien se le pueden aducir razones. No un ser misterioso e inexpugnable, sino humano en la medida en que es susceptible de ser convencido.

Tras destacar los caracteres divinos» de la casa, el poeta va a poner de manifiesto aquellas cualidades que la hacen inseparable de la condición humana. Así la casa es:

*como un marjal de tierra y de madera*
*como un abrigo viejo donde el cuerpo anochece descansando*

De nuevo nos encontramos con la técnica de unir significados pertenecientes a campos semánticos distintos para potenciar el valor expresivo del verso. La palabra «abrigo» puede pertenecer al campo semántico de «refugio» y al de «prenda de vestir». Rosales ha incorporado al verso ambas acepciones. La construcción «abrigo viejo» parece aludir claramente a la significación abrigo-prenda, pero «anochece» y «descansando» a abrigo-refugio. De este modo la casa se enriquece con notas pertenecientes a los dos campos semánticos; es como un abrigo viejo con el que uno se protege del frío y como un refugio en donde puede descansar al anochecer. A todo esto hay que añadir el efecto emotivo del adjetivo «viejo», que viene a acentuar las notas de ternura y compasión que se habían iniciado con el verbo «defiendas». La casa se va configurando cada vez más como un ser a un tiempo desvalido, necesitado de protección, pero a un tiempo necesario, imprescindible para el hombre.

La construcción «el cuerpo anochece», con verbo personal, es antigua en castellano y procede de un calco semántico del árabe, donde los verbos que significan amanecer y anochecer son personales. En el canciller Ayala se encuentra: «échase el omne sano e amanesce frío». Sin embargo, tal como está empleada en el verso, se siente extraña al uso habitual del idioma y tiende a interpretarse como una metáfora: «anochecer» es «acabar, morir el día». La casa es refugio-abrigo donde el cuerpo se acaba, envejece, muere.

Tras haber expuesto las relaciones de la casa con Dios («es tuya»), merced a las cuales debe atender a su ruego, el poeta pasa a apoyar éste en la relación de la casa con los otros seres:

*y, además, quiero decirte que he estado en ella este verano*
*y sé muy bien que no molesta a los vecinos*

De nuevo la vida privada del poeta salta a primer término: Y todo parece tan cotidiano, tan normal: el viaje en verano, como todo el mundo, las vacaciones típicas del hombre que trabaja; la referencia a las molestias de los vecinos. Son versos como éstos los que producen la impresión de espontaneidad, de total facilidad en el poema. Parece que el poeta se ha limitado a contar cosas de su vida tal y como sucedieron, sin más. Y, para colmo, estas cosas son absolutamente normales: el veraneo, la casa, los vecinos.

Hay algún detalle interesante desde un punto de vista sociológico; se trata de una casa de verano, no de un chalet aislado; está en La Coruña, donde el tipo de vacaciones veraniegas (como en todo el Norte) es muy distinto al de Andalucía o Levante; además, es

una casa vieja, es decir, que hace muchos años que se prefiere ese tipo de vida y de lugar. Pero tan vieja, que quizá no se use *ya.*

La construcción, «y sé muy bien», expresa la decidida voluntad del poeta de no dejarse convencer por razones contrarias, su resistencia a las posibles objeciones del interlocutor. La figura de Dios resulta cada vez menos imponente: se le informa de los actos (nada de omnisciencia, por tanto) y se le hacen afirmaciones categóricas que no admiten discusión.

En un primer momento el poeta ha ido dando detalles que dan a la casa un aspecto muy real y determinado: una casa vieja, rodeada de vecinos, donde se veranea, enclavada en La Coruña... A partir de ahora comienza un proceso distinto. Primero se ha tratado de dar cuerpo, entidad, concreción a un ser —la casa—. Ahora va a comenzar una operación de desrealización. La casa ya no va a ser sólo eso, una casa querida y en ruinas, sino el símbolo de algo más general, más trascendente.

*porque no existe en ella ruido alguno,*
*porque nadie anda en ella,*

Parece que se trata de una casa deshabitada, una casa «personalizada», puesto que se nos ha dicho que «no molesta», pero rápidamente el poeta va a añadir algo que no nos permitirá olvidar la segunda acepción (lugar donde se vive) con la que desde el comienzo viene alternando:

*porque sus habitantes, desde hace mucho tiempo, no se mueven,*
*no se pueden mover; son igual que paredes que nos miran,*
*son igual que paredes donde crecen los niños,*
*son igual que paredes donde la cal impide que progrese la humedad visitante*

La casa cobra un aire fantasmal, irreal, merced a esos habitantes que «no se pueden mover desde hace mucho tiempo». Pero estos habitantes no tienen un aspecto imponente o amedrentador, todo lo contrario; tienen el aspecto tierno y melancólico de las paredes en las que han ido quedando las marcas sucesivas del crecimiento de los hijos, y las capas de cal con las que cada año se intenta contener la perenne humedad norteña.

Fijémonos bien en que sigue manteniendo el poeta el doble plano significativo (y emotivo): la casa es el lugar donde se vive o se ha vivido y también un ser vivo que experimenta los avatares de una persona (enfermedad, vejez, muerte). Técnicamente, en estos últimos versos consigue este efecto medianc la comparación «igual que». La sustitución de tipo metafórico hubiera sido perfectamente posible, es

decir, «sus habitantes son paredes». Frente a ella, la comparación reparte por igual la atención entre los dos términos.

Finalmente, a esta casa-persona puede sucederle una desgracia que tendrá desagradables consecuencias para todos y sobre la cual el poeta previene a Dios:

*y quisiera añadirte que tal vez se llegará a tapiar aquella casa,*
*se llegará a cerrar sobre sí misma*

Y al puntualizarle a Dios cómo sucederá esa desgracia, el tema latente desde el comienzo va a hacer irrupción en el poema:

*si Tú te olvidas de los viejos,*
*si Tú te olvidas de que son ellos los que no pueden enfermar,*
*porque son necesarios como puertas*
*como puertas que están siempre de pie,*
*y que se mueven, además, cuando es preciso, para modificar la cerrada disposición de las paredes,*
*para que todas se comuniquen entre sí...*

Ya está claro; la casa es como los viejos. Es a un tiempo una casa y una persona. Su destino, su función es la misma. Las palabras del poeta crean un nuevo orden de valores. No es lógico, no es natural que los viejos enfermen y mueran: ellos son «los que no pueden enfermar», y no pueden porque «son necesarios como puertas». Ellos son la apertura de lo cerrado, la posibilidad de comunicación. Frente a la cruel opinión de la inutilidad de los viejos, el poeta destaca el aspecto contrario: su necesidad; ellos son los que «modifican la "cerrada disposición"» de los seres humanos y permiten que todos «se comuniquen entre sí».

Como hemos visto repetidamente a lo largo del poema, se mantiene la doble significación, simbólica y realista. Si antes ha dicho: «sus habitantes son igual que paredes», ahora dice «los viejos son como puertas». El acento principal de interés ha pasado de la casa vieja a las personas viejas, pero ambos significados siguen presentes. En los últimos versos transcritos predomina el sentido simbólico, es decir, el significado de persona sobre el de casa-lugar. Esas puertas que «están siempre de pie» («siempre dispuestas», hay que interpretar), que «se mueven cuando es preciso», inclinan la balanza hacia «los viejos». Pero, en seguida, al enumerar las funciones de estos viejos-puertas, el poeta lo hace de una forma que vuelve a traer a primer plano la imagen de la casa:

*(se mueven) para que todas las habitaciones puedan tener vistas al mar,*
*para que todas las ventanas sigan mirándonos desde los párpados de Dios.*

Además de cumplir una función de comunicación entre los habitantes de la casa, los viejos consiguen que todos participen por igual de lo que es el mayor atractivo de ella: la vista del mar.

A lo largo del poema hemos tenido una doble serie de elementos que podemos llamar realistas y simbólicos, y que se mantiene hasta el verso final: casa-persona, viejos-puertas, habitantes-paredes, ventanas párpados de Dios.

La extrañeza que produce el último verso creo que depende de un brusco cambio de perspectiva por parte del poeta. Hasta ese momento había mantenido una conversación con un Tú al que había logrado humanizar y personalizar por diversos medios (uno de ellos, la alusión al olvido, incompatible con la idea «ortodoxa» de Dios). Y, repentinamente, este Tú pasa a tercera persona y se diluye en una especie de panteísmo. El verso que esperábamos al final sería algo así: «para que Tú sigas mirándonos desde todas las ventanas», que, indudablemente tiene la ventaja de que se entiende muy bien, pero que nos dejaría a Dios convertido en un vecino curioso y que (esto es lo fundamental) rompería la doble serie de elementos a la que antes aludimos. Igual que los habitantes son paredes y los viejos puertas, las ventanas son los párpados de un Dios súbitamente magnificado, panteísticamente presente en la casa y a su alrededor.

Repetidamente hemos hablado de naturalidad a lo largo del poema. El uso del verso libre y la sencillez con que el autor habla de su vida produce la engañosa impresión de espontaneidad. Pero, como decía Moratín, «esto no lo hace un barbero». A fuerza de técnica, el poeta ha mantenido un doble plano significativo que enriquece enormemente el contenido. Pero lo más revelador para juzgar de la técnica del autor es la estructura del poema.

La estructura es abierta. Consta de una breve introducción y tres bloques construidos sobre la reiteración de elementos sintácticos. La organización de los elementos de cada bloque es muy similar, sobre todo entre el primero y el segundo. Desde el punto de vista de la estructura nada impediría que un bloque más se añadiera a los tres existentes, es decir, no existe ningún índice estructural de cierre, por eso decimos que la estructura es abierta.

La introducción está formada por los dos primeros versos. Los tres grandes apartados están señalados por un verbo de voluntad del que depende un infinitivo: «quiero pedirte»... «y quiero decirte»... «y quisiera añadirte». Veamos en esquema la organización de los elementos dentro de estos tres apartados:

que no derribes...
quiero pedirte que la defiendas...
y no le cobres...

porque la casa es...
porque la casa es...
porque la casa es como un año
como un marjal
como un abrigo viejo

que he estado...
quiero decirte
y sé muy bien...

porque no existe en ella...
porque nadie anda en ella
porque sus habitantes son igual que paredes...
igual que paredes...
igual que paredes...

que se llegará a tapiar...
quisiera añadirte
se llegará a cerrar...

si Tú te olvidas...
si Tú te olvidas...

porque son necesarios como puertas...
como puertas...

para que todas se comuniquen...
para que todas las habitaciones...
para que todas las ventanas...

Obsérvese la similar organización de los elementos en el primero y segundo apartados. Esta semejanza se rompe en el tercero, donde se mantiene la preferencia por las agrupaciones de dos y tres elementos, pero de forma más irregular. Este «desequilibrio» en la estructura parece corresponderse con la aparición del tema de los viejos en forma explícita que aumenta la emoción del poema. Podemos interpretar que, a mayor carga emotiva menor regularidad y equilibrio en la estructura.

Como se ve, una estructura tan regular (introducción, tres apartados organizados sobre la reiteración de elementos dobles y triples) es

fruto del trabajo y no del azar. Sin embargo, uno de los mayores méritos del poeta ha consistido en lograr un aspecto natural y espontáneo. El duro esqueleto de la estructura que sostiene los versos libres ha quedado perfectamente encubierto por la sencillez de las palabras.

La incorrección gramatical del título («la casa está más junta que una lágrima») creo que contribuye a crear desde el primer momento la impresión de espontaneidad. Parece una de las frases con anacolutos que se nos escapan en una conversación coloquial. Probablemente se trata de un cruce entre «junto a» y «cerca» o «cercana». Puede querer decir «la casa está más junto a nosotros (o a Dios) que una lágrima», en el sentido de «más cerca de».

En el poema concurren perfección técnica, emoción y apariencia sencilla. Si, como parece, a los compositores de música ligera les da por leer buena poesía, cualquier día lo convertirán en canción y nos encontraremos a Rosales, como ya sucede con Machado y Alberti, incorporado a la cultura de masas. Entre tanto sigue siendo un ejemplo de la mejor poesía española de la posguerra.

*MARINA MAYORAL*

# LUIS Y CRONOS

I

Pueden engañarse, incluso de manera siniestra, quienes piensen que Luis Rosales Camacho es, sin más ni más, una persona mentalmente rápida, pero de ejecutoria un tanto lenta; alguien capaz de encender y fijar en diez segundos todo un complejo cuadro de ideas, situaciones y sentires, aunque también —y sólo hablo por vía de ejemplo— de tardar un poco más de la cuenta en preparar unas ediciones, en llevar a efecto tal propósito o acuerdo, en enviar una colaboración a una revista, a un periódico.

Todas estas cosas son posibles en Luis, es cierto. Sin embargo, tomarían el rábano por las hojas cuantos, exasperados o bien simplificando tan a palo seco como una calculadora electrónica o un moralista en verso de principios de siglo, no metan el brazo bien metido en lo que subyace bajo esas tardanzas o episodios, más o menos nimios.

Aunque sea muy provisionalmente, muy por encima, los párrafos que siguen tratarán de aproximar e iluminar algún que otro aspecto de ese asteroide rosaliano —con órbita propia, aunque imprevisible hasta para su dueño—, en que consiste la singularísima y desde luego hostil relación del binomio Cronos-Luis Rosales. O mejor, al revés: Luis Rosales-Cronos, ya que, como veremos, es justo mencionar por delante al poeta y sólo en segundo término a su célebre antagonista, tantas veces vapuleado por él.

II

En realidad, ni los mejores amigos de Luis —pongamos algunos tan cercanos como Primitivo de la Quintana, Macuca Fontán, Alfonso Moreno, Pérez Villanueva o Carlos Dampierre, y otros distantes, como José Coronel Urtecho, Miguel de Cervantes, Andrés Segovia o Leopoldo—, ni siquiera estos buenos allegados a él, decía, tuvieron o tienen una idea medianamente clara y satisfactoria de cuándo y cómo empezó Luis Rosales a convertirse en uno de los más sutiles y originales toreros del mayor, del más insidioso y escurridizo

toro, el toro del Tiempo. Confundir esa impávida, pasiva destreza suya con una lentitud como tantas otras o con una cachaza del tres al cuarto es un error que debe ruborizar a cuantos pudieren ejercerlo y que denota una elementalidad o una inocencia poco aconsejables.

El relato *Los ganadores de mañana,* de Holloway Horn, propone el conocimiento del futuro inminente—y nada menos que impreso en un periódico—para cierto vil y trapacero apostador hípico, que empieza a recibir un diario del día siguiente con la información de todo lo que aún no ha ocurrido. Lafcadio Hearn, en *Kwaidan*—así como después Masaki Kobayashi en su hermosa versión cinematográfica de cuatro de esos cuentos—, mezcla el ayer y el hoy en las figuras de un samurai arrepentido y un joven cantor ciego. En *El tiempo del lunes,* Afredo Grassi cuestiona también la marcha del reloj, y en la historia titulada *El milagro secreto,* un escritor que ha jugado también mucho, de frente y de espaldas, con el toro centicorne del Tiempo y que sólo ahora empieza a conocerse firmemente en España, mientras que en esta revista llevamos quince o veinte años hablando de él, Jorge Luis Borges, junta muchos días y noches en una décima de segundo para que Jaromir Hladík, un escritor judío que está siendo fusilado, pueda ultimar un drama para el teatro: las balas ya disparadas y el cosmos entero se detienen en seco, y sólo siguen su camino cuando Hladík pone sobre el papel el punto final de la obra. Más familiar y menos metafísico, entre álamos y bicicletas, Luis Rosales me dijo ceceando una soleada tarde del 57 o el 58:

—Mira, Fernando: una muchacha italiana me ha escrito hace ya algún tiempo; creo que quiere preparar una tesis sobre mi poesía y me pide libros; pero yo no tengo ahora ningún libro mío ni manera de conseguirlo. Le podemos mandar, eso sí, dos o tres separatas últimas, y como tú estás bien ahora en italiano, me vas a hacer el favor de ponerle dos letras de mi parte, explicándoselo.

—Dalo por hecho.

—Pues aquí tienes su carta con la dirección.

Me la guardé y seguimos; bajando del Instituto de Cultura Hispánica nos encontramos a unos amigos en Princesa; tomamos unos vinos en Argüelles, pero—cosa rara por aquel entonces—no se alargaron las copas ni la parla porque Luis en su casa y yo en la mía esperábamos ese día gente. En el autobús a Peñagrande, ya solo, saqué la carta y la leí; no decía más que lo que ya había oído; estaba redactada en Alessandria y... Y...

—¡Luis, soy yo!—le llamé por teléfono apenas dejar el autobús.

—Sí, hombre; ¿qué hay?

—¿Te das cuenta de cuándo te ha escrito esta chica Luis, la italiana? Bueno, pues te ha escrito hace casi dos años.

Al otro lado de la línea, la voz templada de Rosales—esa voz que siempre me he imaginado de color gris marengo, voz sedante, bronceada—ni pestañeó, por así decirlo:

—Ya te dije que hacía algún tiempo.

De todos modos contesté la carta al día siguiente y la respuesta de Italia no se hizo esperar; pero su madre, no la interesada, era quien contestaba; la muchacha había dejado Alessandria y se había casado; si Luis quería, podía escribirle a Florencia. ¿La tesis? Ah, sí, la había hecho. Sobre Leopardi.

## III

Entre inefable y estoica, esa serenidad que aquella vez y luego algunas otras he observado en Luis por lo tocante a la relación cosas-plazos debe ser parte esencial de su actitud frente a esa relación, una actitud no sé si nada o algo consciente, pero celosamente perfeccionada y ejercitada. Destrísimo conocedor de las malas mañas del Tiempo, Luis lo avasalla al punto sin la menor tregua o concesión; suele mirarlo de frente y a los ojos, como al basilisco, pero sin temblarle, arriesgando el todo por el todo, igual que un buen jugador en el infortunio o—ya lo sugerí—que un Rafael Ortega, yéndose para el morrillo detrás del estoque, entre los pitones afilados.

—Pasado mañana—dice terminantemente.

O:

—El mes que viene.

O bien:

—Bueno, eso es poca cosa y lo hacemos *cualquier día de éstos.*

Y de un modo u otro, todo va saliendo adelante así.

Pero hay ocasiones en que no, y aunque, como se sabe, el Tiempo—ese Saturno, ese cruel padre de todos—no es el mismo para cada persona, yo lo he visto a veces convertirse para Luis Rosales en algo especialmente sobrecogedor y espantoso, algo así como una de esas vagas pelusas fugaces que aparecen por las habitaciones mal barridas, pero más alta que él; una pelusa turbia, indefinida, indefinible, en la que Luis ingresa braceando a tientas, apoyándose de pronto en una columna de minutos que se le desmorona de golpe, en una baranda de

horas fantasmales, en una pared de días inexistentes, en un suelo de años, segundos o siglos, trastocados y confundidos, que se mueven bajo sus pies y lo empujan angustiosamente de un lado a otro. Teseo Rosales puede perder entonces el hilo del laberinto y el minotauro Tiempo ganarle esas partidas y cansarlo y cornearlo a placer, desquitándose sañudamente de los recortes, suertes, burlas y recursos con que el héroe lo humilla de costumbre.

Hace no mucho Luis Rosales se vio obligado a lidiar una corrida cronológica gordísima, pasada de cuerna y plagada de exasperadas moscas anglosajonas, de sonrientes y deprimentes tábanos extranjeros, provistos de sacrosantos Omegas, máquinas de contar, sistemas métricos Día-Página-Hombre; gente, en fin, de esa que dice —y, lo que es peor, piensa— que el tiempo es oro y cosas por el estilo. Semejante prueba tremenda, tales armas y pertrechos acumulados contra él por sus naturales enemigos temporales, la más tosca y enfermiza prole de Cronos, hubieran terminado para siempre con nuestro aguerrido representante del «Tiempo-Otro», hubieran hecho caer esa torre del espíritu a los pies de las fuerzas del mal —pues torres más altas aún cayeron— si Luis Rosales, alzándose una y otra vez sobre los diarios destrozos, no hubiese dado toda la medida de su misterioso poder, manteniendo su estilo, eludiendo cuernos, *bumerangs*, rifles, azagayas, y, por fin, quedando a salvo para siempre de cualquier otra agresión por parte de aquellos maléficos embajadores de Alvin Toffler.

## IV

No tanto en la primera versión de *Abril* como en sus libros posteriores, la posición de Luis Rosales tocante al Tiempo se transparenta acá y allá con una claridad bastante suficiente. Especialmente en *Rimas* y en *El contenido del corazón*. El verbo «durar» es muy peculiar y abundante en la poesía rosaliana, que en algunos momentos nos entregan entero al hombre de quien estamos hablando:

> ... DURAN *las cosas sencillas*
> *su vivir triste y honrado,*
> DURA *el paso sosegado*
> *del Duero por Tordesillas.*

Versos que, como todo ese breve poema, equivalen a un «¿por qué correr entonces?» Previamente, y como para reforzar aún las

razones de su filosofía vital, de su «tempo lento», Luis Rosales ha afirmado y —diríamos— se ha repetido a sí mismo:

DURAN *el Tiempo y el cielo.*

Y esa comprometida y...

*... vaga prudencia*
*de caballo de cartón en el baño*

que el poeta se atribuye en *Autobiografía,* ¿no parece estrechamente emparentada con la conciencia —oscura o lúcida— de sus irrenunciables dificultades y problemas en un mundo que prefiere moverse de otro modo (bastante más desagradable y menos digno)?

## V

Por otra parte, es menester ser ciego para no hacerse cargo de que el físico mismo de Luis Rosales revela, sin almaizares ni tapujos, la realidad que hasta aquí venimos sosteniendo.

Vamos a dejar a un lado, por obvias, la pacífica solidez del cuerpo, la marcha plantígrada, el metabolismo de más exteriorizado, sereno y buen ver a que nos hayamos encarado, y acudamos a todo lo demás: esa apariencia de gran jefe sioux pasado por las bibliotecas hispánicas y las sastrerías inglesas, de cadí europeizado o bien de *aggiornato,* sentencioso y supremo jurisconsulto en los Damascos o los Marrakechs herederos de su Granada mora; esa macicez de los rasgos, esa piel olivácea, mogrebí, recubriendo en tensión la frente austera, tirada hacia atrás y diseñada por el nacimiento asimétrico del pelo; la nariz sólida, inexpugnable, flanqueada en su base por las pequeñas aguamarinas de los ojos, ante las que insisten esos cristales de buen aumento, un tanto submarinos, como para ayudar a ver superficies a unas pupilas hechas para los grandes fondos de las personas y de las cosas; en fin, todo ese aparato, toda esa afable fortaleza facial de Luis Rosales —fortaleza, pero afable—, ¿podrían aludir a cualquier neurótico y baratero uso del Tiempo? ¿Cómo no relacionarla con lo que realmente significa: largas horas nocherniegas de amistad, conversación, exploración y efusión mentales, inteligentes *gabuqs* con mujeres y hombres y licores, donde el Tiempo se vuelve una mota de cohete, incandescente y alta pero quieta ahí,

entre los cristales y el humo habanero, entre la teoría y el afecto, la emoción y la gracia?

Puede ser que pensara en una de tales noches con Luis —noche de hace seis, catorce, diecinueve años, o bien de hace dos meses, tres—, cuando se me ocurrió aquello de «El cansado» para «Las crónicas de al-Andalus»:

*Me he retirado como ayer*
*cuando despuntan los pregones*
*y las recuas bajan al río.*
*Pero ahora se juntaron ahí esos otros*
*y ya estoy otra vez, desde la cama, entre las risas,*
*las estrofas...*

Y me parece que llegando aquí, cuando ya presentía el final de estos apuntes, acabo de dar con otra viva y palpable prueba de cuanto defienden, tan palpable como que la tiene usted entre las manos. Una cuenta pueril de almanaque —que es el *Boletín Oficial del Estado* de Cronos—, y entenderemos cómo las eternas disensiones de Luis Rosales y el Tiempo quedan subrayadas con gran propiedad y coherencia por esta misma entrega de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. En efecto, y como ya sabemos, el presente número de la revista homenajea al poeta en ocasión de sus sesenta años; pero adviértase que Luis nació en 1910 y que estamos en 1972...

*FERNANDO QUIÑONES*

# LUIS ROSALES

Con la publicación de *Abril* (1) en 1935, Luis Rosales inicia dos tendencias que se manifiestan luego en la poesía de su generación. Por un lado, la corriente «garcilasista», y por otro, la religiosa, ambas dominantes en la poesía de posguerra.

La vena «garcilasista» tuvo efecto inmediato en los compañeros de generación, que le rindieron tributo y fueron influidos por él: Luis Felipe Vivanco (1907...) le dedica su libro *Cantos de primavera,* publicado en 1936, que, como *Abril,* tiene carácter de pureza primaveral. Dice Vivanco en su dedicatoria:

> ... hay que creer en el acento más puro, más sencillo, más fuerte, más humano y más divino de la poesía... (2).

Miguel Hernández le rinde tributo silencioso de admiración copiando poemas de *Abril* en un cuaderno que lleva con su poesía preferida (3). Germán Bleiberg se inspira en su sonetismo amoroso; escribe un libro de diecisiete sonetos y le dedica uno de los poemas a Rosales (4). Dionisio Ridruejo también sigue la vena tradicional en *Fábula de la doncella y el río* (1935), *Elegía y égloga del bosque arrancado* (1936) y aún con mayor fuerza en *Primer libro de amor* (1935-1940).

V. Salas Viu comenta en *El Sol* el brote neoclásico, atribuyéndole su origen a Rosales:

> Fue Luis Rosales, que es quien capitanea el grupo de estos poetas a quien me he de referir, uno de los valores jóvenes que primero sintió de manera irresistible la necesidad de encerrar en moldes duros una poesía que se expandía ya demasiado, como gas libre, en el verso suelto... (5).

Después de la guerra civil continúa el auge de la corriente «garcilasista», culminando en 1943, época en que logra un máximo punto

---

(1) Madrid, Edic. del Arbol, 1935, 116 pp.

(2) V. Salas Viu: «Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco», *El Sol,* año XX, núm. 5901, 22 julio 1936, p. 2.

(3) Concha Zardoya dice sobre Miguel Hernández en 1935: «Sigue ampliando sus lecturas: copia poemas de Jorge Guillén, del *Abril* de Rosales... Hemos visto tales copias manuscritas de Miguel Hernández.» (En *Miguel Hernández. Vida y obra,* Hispanic Institute, Nueva York, 1955, 128 pp., p. 11.)

(4) *Sonetos amorosos,* Madrid, 1936, 18 pp.

(5) *El Sol,* 22 julio 1936.

de popularidad con el grupo de poetas que se reúne en torno a la revista *Garcilaso* (1943-1946), dirigida por José García Nieto (1914...) (6).

El neoclasicismo de *Abril* combina el retorno al sonetismo amoroso de la tradición petrarquista española, iniciada por Garcilaso, con una fuerte influencia esteticista, neogongorina, que utiliza procedimientos de Góngora y de la generación del 27. En esta mezcla se observa una intención esteticista predominante, bajo la cual se abre paso una tendencia humanizadora, un deseo de expresar sentimientos e impresiones amorosas personales.

La poesía de *Abril* origina también la corriente de poesía religiosa. Dámaso Alonso expresa esta creencia en su «Contestación al discurso de Luis Rosales» cuando dice:

> ... poesía religiosa, íntima, desgarrada, sincerísima, que por estas condiciones y por su temprana fecha es probablemente la que inaugura esa línea que tan característica había de ser en nuestra producción desde 1939 en adelante (7).

Después de *Abril*, la obra de Rosales continúa desarrollándose dentro de la tendencia humanizadora. En 1940 publica su libro de poesía religiosa: *Retablo sacro del nacimiento del Señor* (8), recreando el sentimiento religioso puro y espontáneo de las antiguas formas tradicionales de los autos y villancicos de nacimiento. En el próximo libro de importancia, *La casa encendida* (9), publicado en 1949, logra aplicar con gran acierto los procedimientos de la poesía surrealista al examen de su propia experiencia. En esta obra llega a su completa sazón el proceso de humanización de su poesía. Su último libro de poesías, *Rimas* (10), publicado en 1951, recoge la poesía suelta escrita desde 1937.

La nueva dirección humana que refleja la poesía de Rosales corresponde a la sufrida por la poesía de Miguel Hernández y Arturo Serrano Plaja. El mismo ha dicho recientemente que esta evolución hacia lo humano es característica común a todos sus congéneres:

> ... el primer momento mío y de todos los componentes de mi generación está regido por lo que podemos llamar de una manera neta y clara una actitud discipular respecto a la generación del 27. Después, al buscar la conciencia de nuestro propio medio de expresión, comprendimos que, independientemente del mundo maravilloso de calidad a que habían llegado los del 27, existía el trasmundo estético

(6) El primer número data de mayo 1943.

(7) En Luis Rosales: *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Real Academia Española, Madrid, 1964, 112 pp., pp. 97-112, 102.

(8) *Escorial*, octubre 1940, pp. 247-262.

(9) Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1949, 112 pp.

(10) Cultura Hispánica, Madrid [1951], 120 pp.

del más allá, de lo ilimitado y, sobre todo, de lo humano. Ese retorno a lo humano que tanto ha preocupado a nuestra generación y que, posiblemente, es nuestro rasgo coordinador y definidor... (11).

En Rosales la humanización poética adquiere fisonomía distinta, respondiendo a su ideología católico-tradicionalista. Hernández y Serrano Plaja, además de escribir poesía íntima, desarrollan el tema social durante la guerra, respondiendo a su ideología política. Rosales y sus compañeros, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, se limitan a expresar solamente su propia experiencia íntima, que se convierte en objeto central de su poesía.

La carrera poética de Rosales comienza en su Granada natal, donde, según él mismo cuenta, perteneció al grupo de discípulos de Lorca:

> Joaquín Amigo y otros jóvenes granadinos discípulos de Lorca, Luis Jiménez Pérez, Manuel López Banús, constituyeron el núcleo de mis amistades..., grupo de poetas jóvenes que hicieron, con Federico, una famosa revista en los anales de la vanguardia estética granadina, *El gallo.* A ellos debo el primer encauzamiento recto, claro, eficaz de mi vocación poética (12).

Este encauzamiento poético temprano se evidencia en la destreza verbal que manifiesta Rosales en *Abril* y en la efectividad con que aplica los procedimientos estilísticos de la generación del 27.

En 1930 está ya Rosales en Madrid estudiando en la Universidad, donde conoce y se hace amigo de Vivanco y de Juan Panero. En 1934 colabora en la revista *Cruz y Raya,* junto a otros miembros de su generación: Vivanco, Hernández, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas (13). En 1935 esta revista publica su libro *Abril,* tan bien recibido por la crítica y por sus compañeros de generación. Para esta época colabora también junto a Miguel Hernández y Luis Felipe Vivanco en la revista católica de Orihuela *El Gallo Gris* (1934-1935) (14), dirigida por Ramón Sijé.

---

(11) En ANTONIO NÚÑEZ: «Encuentro con Luis Rosales», *Insula,* julio-agosto 1965, p. 4.
(12) *Ibíd.,* p. 1.
(13) *Cruz y Raya,* primer número: Madrid, 15 abril 1933. Número 11, febrero 1934: Vivanco, Rosales. Número 14, mayo 1934; Rosales, «La Andalucía del llanto». Número 15, junio 1934: Muñoz Rojas, trad. Francis Thompson. Números 16-17, julio y agosto 1934: Hernández, auto. Número 19, octubre 1934: Vivanco sobre Bécquer. Número 20, noviembre 1934: Muñoz Rojas; Neruda, trad. Blake. Número 25, abril 1935: Muñoz Rojas. Número 28, julio 1935: L. Panero; Neruda, selección poesías de Villamediana. Número 32, noviembre 1935: Serrano Plaja y Bergamín, «Dos cartas». Número 37, abril 1936: Rosales y Vivanco, trad. Virgilio. Número 38, mayo 1936: Rosales. Número 39, junio 1936, último número.
(14) *El Gallo Gris,* Orihuela (Alicante), primer número, Corpus, 1934, hasta números 5-6. Santo Tomás, 1935.

La guerra llega en 1936 y divide la generación en dos grupos, que responden a distintas ideologías políticas. Rosales cuenta su participación en la guerra:

> El alzamiento me pilló en Granada, y hasta que me llamó Dionisio Ridruejo a Pamplona, estuve prestando servicio militar en el frente. No hay que decir que el hecho más esclarecedor fue la muerte de Federico, que me hizo tomar conciencia radical de mi situación... (15).

Desde octubre de 1937 colabora junto a Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo y Luis Felipe Vivanco en la revista *Jerarquía,* de la Falange (16). Allí aparece un poema (el único que hemos visto del momento de guerra) titulado «La voz de los muertos», en el cual siente las muertes que ve a su alrededor y expresa su esperanza en la España católica:

> *Y tú, ¿qué harás ahora? Tú, la España de siempre,*
> *La vencida del mar, la pobre y la infinita,*
> ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
> *¡Y aún descansa en tu frente la esperanza del mundo,*
> *Aún sostiene tu luz el sabor del milagro,*
> *La unidad de las flores en el Cuerpo de Cristo,*
> *La vigilia del agua bendiciente y unida*
> *Que derrama en los aires claridades y aroma!* (17).

En la misma revista traduce, por la misma época, poesía de Virgilio, en colaboración con su amigo Luis Felipe Vivanco, y escribe un artículo sobre la poesía religiosa del Siglo de Oro, «La salvación del amor en la mística española» (18), mostrando su interés por el pasado clásico tanto latino como español.

Después de la guerra civil emprende Rosales la tarea de ayudar a restablecer la vida literaria española. Ricardo Gullón hace notar en su artículo reciente de *Insula* sobre la generación del 36, la importancia que tuvo la tertulia del café Lyon en restablecer el ambiente literario del país después de la guerra.

> El café Lyon y el grupo Rosales, Vivanco, Panero sirvieron de puente entre el 36 y el 39. La del Lyon fue la única, entre las tertulias literarias juveniles anteriores a la guerra, que revivió, transformada, al acabar la contienda. En su segunda etapa la frecuentaron, con los supervivientes, José Suárez Carreño, Gerardo Diego y José María Cossío.

(15) En Antonio Núñez: «Encuentro con Luis Rosales», *Insula,* julio-agosto, 1965, p. 4.
(16) *Jerarquía,* Navarra, primer número, marzo 1937.
(17) *Jerarquía,* octubre 1937.
(18) *Ibíd.*

Pronto se fundió con la peña de Manuel Machado, y de ahí vino la reunión de tres generaciones y la relación con tipos tan curiosos como el gran actor don Ricardo Calvo y el poeta Antonio de Zayas (19).

También contribuyó a la vida literaria del momento, sirviendo como secretario de la revista *Escorial*, la cual comenzó a publicarse en noviembre de 1940 bajo la dirección de Dionisio Ridruejo y de Pedro Laín Entralgo. En el primer número de esa revista (20) se publicaron poemas de Juan Panero, quien había muerto durante la guerra, y de Dionisio Ridruejo. Además aparecieron artículos de Pedro Laín Entralgo y Luis Felipe Vivanco, junto a un artículo de Rosales titulado «Poesía y verdad». El siguiente número de *Escorial* (diciembre 1940) publicó su libro *Retablo sacro del nacimiento del Señor*, continuando la vena de poesía religiosa y de poesía tradicional que había iniciado en *Abril*.

Desde 1940 Rosales se dedica a la investigación literaria, especialmente de la literatura del Siglo de Oro. Estudia la lírica de esa época y descubre que «la antigua sentimentalidad de los Cancioneros General, de Resende... fluye subterránea y continuamente a lo largo del Siglo de Oro» (21). Además hace estudios especiales sobre la vida y la obra del conde de Villamediana y recopila una antología de poesía heroica del Siglo de Oro (22). Sus estudios cervantinos culminan en una extensa obra: *Cervantes y la libertad* (23).

Además de los estudios literarios, ha hecho estudios sobre lingüística en su libro *Algunas consideraciones sobre el lenguaje* (24), y de historia, en *La alianza angloespañola de 1623* (25). Y combina literatura e historia en su libro *Algunas reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos Austrias* (26). El mérito de su labor literaria ha sido reconocido. Ha recibido el Premio Nacional de Poesía en 1951, el Premio «Mariano de Cavia» en 1962, y es académico de la Lengua desde 1964.

---

(19) RICARDO GULLÓN: «La generación española de 1936», *Insula*, julio-agosto 1965, pp. 1 y 24.
(20) *Escorial*, noviembre 1940.
(21) DÁMASO ALONSO: «Contestación al discurso de Luis Rosales», en *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, de Luis Rosales, Madrid, Real Academia Española, 1964, 112 pp., pp. 97-112.
(22) *Ibíd.*
(23) Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960.
(24) DÁMASO ALONSO: «Contestación al discurso de Luis Rosales», *op. cit.*, p. 110.
(25) *Ibíd.*
(26) *Ibíd.*

«ABRIL» (1935)

La crítica ha reconocido con frecuencia el valor de la poesía de *Abril.* Luis Felipe Vivanco, quien ha hecho el estudio más completo de la obra de Rosales, ha apuntado las notas esenciales de *Abril* (27). Sin embargo, aún no se ha estudiado en la obra de Rosales con algún detenimiento el proceso de humanización que hemos estudiado ya en Miguel Hernández y Arturo Serrano Plaja. Por tanto, creemos necesario examinar la obra de Luis Rosales atendiendo al aspecto humanizado que ella refleja.

*Abril* está compuesto de tres partes, de las cuales las dos primeras destacan el tema amoroso y la tercera se concentra en el tema religioso. Por todo el libro se mezclan metros y estrofas tradicionales: décimas, sonetos y romances con el verso libre cultivado por la generación del 27. En *Abril* encontramos, dentro de una predominante tendencia esteticista, rasgos de genuino humanismo, arrancado de la experiencia personal del poeta. Esta doble vertiente de pura belleza y de realidad humana que encontramos en la obra se puede apreciar mejor si examinamos el tratamiento de los temas del libro.

Hay muchos elementos en el libro que hacen pensar en seguida que Rosales está emulando la poesía de los sonetistas del Siglo de Oro. En primer lugar, el amor se convierte en centro temático predominante del libro, siguiendo la tradición petrarquista de idealización de la amada. El poeta canta la belleza de su amada en el soneto 9 (28):

*Con un temblor de nieve en la dulzura*
*de la sombra morena y sonrosada*
*en tu pálida carne lastimada*
*ceñida está la luz por la blancura.*

*Luz sola desde el llanto a la tersura,*
*azucenas de nieve desvelada,*
*y el aroma del mar en tu mirada*
*de claveles y arcángeles clausura.*

*Te hace el amor severa la tristeza,*
*la mano el agua y el laurel el ruego*
*que en su dorada perfección te inmola.*

*La intensidad mantiene la pobreza,*
*y en la mansa ribera del sosiego,*
*todo está en ti, que permaneces sola.*

---

(27) LUIS FELIPE VIVANCO: «El crecimiento del alma en la palabra encendida de Luis Rosales», en *Introducción a la poesía española contemporánea,* Madrid, Guadarrama, 1957, 662 pp., pp. 459-495.

(28) En adelante aparecerá el número de la página correspondiente a la primera edición entre paréntesis.

Como en la poesía de tradición petrarquista, cultivada por los poetas del Siglo de Oro, se canta en *Abril* la belleza física de la amada: la blancura, la luz de los ojos, la tersura de su piel y su gracia pura, en un lenguaje escogido intencionalmente, donde todo es transparencia de «blancos» y «cristales», de «nieve» y «azucenas», de «agua clara» y de «luz». Elementos estéticos que son parte del canon de belleza herreriano, a quien el poeta dedica sus sonetos de *Abril* (29). Si recordamos el soneto XXIX de Herrera, podemos comprobar sus tangencias:

*Pura bella süave Estrella mía,*
*que, sin qu'os dañe Oscuridad profana,*
*Vestís de luz serena la mañana,*
*i la tierra encendéis desnuda i fría:*

*pues vos, por quien suspiros mil envía*
*mi alma, cual castíssima Diana,*
*movéis la empresa vuestra soberana*
*contra Venus i Amor con osadía* (30).

Alaba Herrera, según vimos en Rosales también, la belleza pura y luminosa de su amada. Belleza que además tiene el poder de transformar la naturaleza, pues viste «de luz serena la mañana» y da color a la tierra: «la tierra encendéis desnuda i fría». En Rosales, la amada ejerce fuerza poderosa sobre la naturaleza, aunque de distinta manera:

*¡Verte, abril, verte tan sólo!*
*Tranquilísimo desierto.*
*Pena misericordiosa.*
*Sosegado advenimiento.*

*Verte: qué oración tan pura,*
*islas, nubes, mares, vientos,*
*las cinco partes del mundo*
*en las yemas de los dedos* (31).

La modificación de Rosales consiste en que el efecto que produce la amada es responsable, en forma más directa, del sentimiento del poeta hacia el mundo. El énfasis en Rosales no está en el mundo, sino en el sentimiento.

En Herrera la idealización de la mujer amada llega a la divinización. Notemos cómo compara la castidad y, por extensión, la frialdad

---

(29) *Homenaje a Fernando de Herrera*, pp. 40-50, diez sonetos.
(30) Fernando de Herrera: *Poesía*, Madrid, Clásicos Castellanos, núm. 26, 1914, 282 pp., p. 119.
(31) *Poema del aprendiz y el discípulo*, p. 33.

de la amada con la diosa Diana. Se admiran las cualidades de la amada por lo que tienen de divino. En Rosales se admira lo que hay de humano en las cualidades de la amada. Los sonetos amorosos de Rosales rompen los moldes hieráticos del petrarquismo.

En el amor de Rosales hay también atracción sexual. Dentro de la estructura nítida del soneto, con lenguaje selecto y refinado, expresa la atracción física que siente hacia el cuerpo de la amada:

*Albos senos en púberes jardines*
*Silencio y carne viva en llama pura.*
*Juega el mar a la comba en tu cintura.*
*Tú sola fin sin inmediatos fines.*

*Ola en calma tu cuerpo, sin jazmines*
*profundizan los muslos su dulzura,*
*alas de amor en la ribera oscura,*
*con un vuelo callado de delfines.*

*¡Qué pasmo, abril, en tu menor encanto!*
*Vuelven el rostro atrás vientos y ríos*
*—tan humano el milagro—,*
*tercos bríos*

*profundizan el ser vencido al llanto.*
*Porque Cuba eres tú me dueles tanto.*
*Yo siempre culparé los ojos míos.*

Además de expresar la atracción sexual que siente hacia la amada, en otros poemas expresa Rosales un sentimiento fraternal hacia ella. Este sentimiento nace de su sufrimiento ante la condición humana que ambos comparten. En el poema «Ascensión hacia el reposo» expresa este sentimiento:

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*donde olvido esta inmóvil angustia de ser junco*
*y sentir en las plantas los impulsos del río,*
*donde puedo creer,*
*donde puedo creer, porque marchamos juntos igual*
*que dos hermanos perdidos en la nieve.*

La figura ideal de la amada se va moldeando en Rosales, y partiendo del objeto exquisito que es la mujer en la tradición petrarquista, la concibe como una figura humana.

Además de la adaptación que Rosales hace del tema amoroso, también modifica los procedimientos artísticos del Siglo de Oro al mezclarlo a procedimientos modernos. Toma primordialmente del Siglo

de Oro las estructuras tradicionales: el uso de la décima, el soneto y además el vocabulario selecto, que quiere elevar y depurar la realidad. Añade a estas técnicas, algunas muy frecuentadas por algunos miembros de la generación del 27, como el visionarismo metafórico y el uso del verso libre. Toma de ambas poesías —tradicional y simbolista— el carácter aristocratizante, que se refleja no sólo en la selección y elevación artística, sino en el hermetismo poético que cultiva en muchos poemas de *Abril*. Los procedimientos de Rosales y de Herrera difieren básicamente, a pesar de las tangencias que podamos encontrar entre ellos. Mientras la poesía de Herrera parte de una visión racionalista del mundo, la de Rosales es hija del irracionalismo de su época. Irracionalismo que comparte con la poesía de la generación del 27. Examinemos un soneto de Herrera para que nos sirva de comparación al explicar los procedimientos de Rosales más adelante·

*Roxo Sol, que con hacha luminosa*
*cobras el purpúreo i alto cielo*
*¿hallaste tal belleza en todo el suelo,*
*que iguale a mi serena Luz dichosa?*

*aura süave, blanda i amorosa*
*que nos halagas con tu fresco buelo;*
*cuando se cubre del dorado velo*
*mi Luz ¿tocaste trença más hermosa?*

*Luna, onor de la noche, ilustre coro*
*de las errantes lumbres i fixadas*
*¿consideraste tales dos estrellas?*

*Sol puro, Auro, Luna, llamas d'oro*
*¿oíste por mis penas nunca usadas?*
*¿Viste Luz más ingrata a mis querellas?*

El poema trata de la alabanza de las virtudes físicas de la amada y el efecto de éstas sobre el amado. La estructura del poema es geométrica: tres partes paralelas exponen el tratamiento de la belleza y una parte final que resuelve y concluye. Cada una de las tres primeras estrofas del poema se dirige a un fenómeno natural:

Estrofa primera: pregunta al sol por su belleza.
Estrofa segunda: pregunta al aura por su cabello.
Estrofa tercera: pregunta a la luna por sus ojos.

En la cuarta estrofa del soneto (que corresponde al último terceto) el poeta concluye: «Sol puro, Auro, Luna, llamas d'oro», y reuniendo las fuerzas naturales a las cuales se ha dirigido individualmente antes,

les plantea su causa dolorosa: «¿Oíste por mis penas, nunca usadas? / ¿Viste Luz más ingrata a mis querellas?»

La forma de estructura lógica refleja el carácter racional que está detrás del poema herreriano. Las metáforas corrientes, «estrellas» por «ojos», están basadas en relaciones objetivas referentes al carácter común de luminosidad. El sentimiento del poeta y la división que hace entre la descripción de la amada en las tres primeras partes y la expresión de su sentimiento mantienen la armonía y serenidad que es parte del espíritu del Siglo de Oro.

Examinemos ahora el poema de Rosales «Primavera morena»:

*Tu abril siempre y ya logrado,*
*¡oh maravilla sin huella!*
*Trigo y agua de doncella*
*y aurora de sol mojado,*
*naranjo en su flor celado*
*cristal de mimbre sin dueño*
*pulsador, ¿cuándo mi empeño*
*de luna al fin modelada,*
*primavera resbalada*
*desde el donaire hasta el sueño?*

*Tan dulcemente morena,*
*tendida en risa liviana,*
*abril de carne temprana*
*esbelta gracia serena,*
*sólo penumbra y arena*
*tu lenta piel sin ayuda,*
*siesta deleitosa y muda,*
*estática madrugada,*
*piadosa yerba segada*
*ya para siempre desnuda.*

*Circuncisión de mi celo*
*madre en júbilo de río*
*tu desamparado brío*
*estremecido de anhelo.*
*Toda la presencia en vuelo*
*por el temblor obediente,*
*misericordiosamente*
*doy gracias a tu alegría;*
*¿de qué dolores maría,*
*sierva de luz en mi frente?*

El poema, como en Herrera, tiene el doble propósito de destacar la belleza de la amada y el sentimiento que produce en el amado. La amada de Rosales es pura y está descrita, como en el poema de He-

rrera, en un lenguaje depurado, refinado, elevado, que contribuye a realzar su gracia y su pureza.

La estructuración no es ya geométrica ni lógica como la del soneto de Herrera. Los procedimientos estilísticos del Siglo de Oro que se observan en el poema más se relacionan con Góngora, con su criterio estético y aristocratizante, que con el herreriano, más accesible en su sencillez.

Primero, podemos notar la acumulación de metáforas y el regodeo verbal, gongorino, en la primera estrofa. Emplea una secuencia de seis imágenes para destacar la pureza de la amada: la amada es «maravilla sin huella», «trigo», «agua de doncella», «aurora de sol mojado», «naranjo en su flor celado» y «cristal de mimbre sin dueño / pulsador». Las variaciones sobre el tema de la pureza y el gusto por acumular expresiones bellas e ingeniosas se acercan a la técnica gongorina. Como en Góngora, además, el placer estético se produce en parte por la dificultad en llegar al centro poético; para llegar a ese centro tenemos que hacer un esfuerzo intelectual. Por ejemplo, la imagen «cristal de mimbre», o sea *espejo,* donde se refleja el árbol de mimbre; es decir, el agua, y es «cristal de mimbre sin dueño / pulsador», por ser agua no tocada por el aire, quieta, y, por lo tanto, «intacta», pura.

En la segunda décima del poema, Rosales cambia sustancialmente el procedimiento metafórico. No se detiene en la contemplación de la belleza amada solamente, sino que envuelve en ella la impresión sensual que le produce:

*Tan dulcemente morena,*
*tendida en risa liviana,*
*abril de carne temprana,*
*esbelta gracia serena,*
*sólo penumbra y arena*
*tu lenta piel sin ayuda,*
*siesta deleitosa y muda,*
*estática madrugada,*
*piadosa yerba segada*
*ya para siempre desnuda.*

Olvida las relaciones lógicas, los nexos racionales y recurre a las imágenes visionarias. Aparecen extrañas e inusitadas combinaciones, cuyo sentido a veces es tan personal que se hace incomprensible: la amada aparece «tendida en risa liviana», los objetos adquieren atributos imprevistos: «piadosa yerba», «siesta deleitosa y muda», «lenta piel sin ayuda», combinaciones que transmiten la pasión amorosa del poeta a los objetos y seres que él mira.

Ya estamos lejos de la división armoniosa y proporcionada de Herrera. Rosales mezcla causas y efectos, comunicando, con el irracionalismo, la impresión que le produce la amada. Además de conjurar los encantos de la risa, de la piel, de la gracia, sus versos son exclamaciones que expresan el sentimiento amoroso que llena al poeta. En la estrofa final de «Primavera morena» ya no parece haber relación lógica alguna, sólo el manar de la emoción:

*Circuncisión de mi celo,*
*madre en júbilo de río*
*tu desamparado brío*
*estremecido de anhelo.*
*Toda la presencia en vuelo*
*por el temblor obediente,*
*misericordiosamente*
*doy gracias a tu alegría;*
*¿de qué dolores maría,*
*sierva de luz en mi frente?*

Aunque recubierta de imágenes, la concepción del amor en *Abril* responde a la preocupación existencial presente en la poesía de Rosales. La importancia de lo humano, de lo vital, de los instintos aparece ya, en la poesía de Miguel Hernández, por la misma época en que escribe Rosales su libro. En la poesía que Hernández publica hacia 1935 en periódicos y revistas, refleja, junto al deseo de alcanzar el estado de purificación ascética, el goce de lo instintivo sexual (32). Estas dos fuerzas aparecen irreconciliables en la poesía de Hernández. En Rosales, sin embargo, el amor humano mezcla lo ideal y lo instintivo, y se concilia dentro de la visión de un mundo en que todo está dispuesto y tiene su fin en Dios. El poeta reconoce su condición impura de hombre, pero se siente confiado, gracias al amor divino:

*Sombra de la vida mía*
*sin candor en tu alabanza,*
*gracias si es sólo esperanza*
*mi levantada porfía,*
*gracias si es mi fe alegría*
*del límite que bendigo,*
*y gracias por el castigo*
*de haber puesto mi ventura*
*sobre cosa no segura*
*que he de defender contigo.*

A pesar de saberse impuro, «sombra... sin candor», bendice y agradece su destino humano, que comprende: su deseo de llegar a Dios

(32) Véase el capítulo II, «Miguel Hernández», p. 63.

(«mi levantada porfía»), sus limitaciones («límite que bendigo») y su sufrimiento e inseguridad existencial («gracias por el castigo / de haber puesto mi ventura / sobre cosa no segura»).

El esteticismo predominante en *Abril* es, en parte, una expresión de optimismo ante la vida humana. El regodeo en la belleza, el deleite en un mundo con posibilidades de pureza y amor concuerdan con la alegría de vivir y, sobre todo, con la fe religiosa firme. Sin embargo, hay unos poemas que reflejan el aspecto sombrío de la vida: la duda y la vacilación humana. En estos momentos el poeta se sobrecoge de dolor y se siente criatura miserable y desnuda. Sumido en su dolor se dirige a Dios:

*Bajo el limpio esplendor de la mañana*
*en tu dorado asombro estremecido*
*busco los juncos del abril perdido;*
*nieve herida eras tú, nieve temprana*

*tu enamorada soledad humana,*
*y ahora, Señor, que por la nieve herido*
*con la risa en el labio me has vencido,*
*bien sé que la tristeza no es cristiana.*

*¿No era la voz del trigo mi locura?*
*Ya estoy solo, Señor —nieve en la cumbre—*
*nieve aromada en el temblor de verte,*

*hombre de llanto y de tiniebla oscura,*
*que busca en el dolor la mansedumbre*
*y esta locura exacta de la muerte.*

Junto a la presencia del tema religioso aparece un nuevo tratamiento estilístico. Hay un atemperamiento de la elevación poética, sin desentonar con el estilo depurado del libro. Añora «los juncos del abril perdido», y aparece el temblor, el llanto, y la tiniebla oscura de la muerte. La perplejidad del poeta se acentúa mediante la tensión entre la belleza perdida y el momento angustiado presente. El poeta se abandona a su sufrimiento, aun teniendo conciencia de que el sufrimiento no es propio de su creencia religiosa. Al final del segundo cuarteto dice: «bien sé que la tristeza no es cristiana».

El tema que introduce Rosales del dolor y la miseria de la vida humana se convertirá en uno de los temas centrales de la poesía de postguerra. Antes de Rosales este tema había aparecido en Unamuno y en Antonio Machado, pero se había eclipsado durante los años dominados por la poesía de la generación del 27. Rosales vuelve a situarse, con los dos maestros de la generación del 98, dentro del sufrimiento

y la miseria del hombre, hablando desde su soledad. Sin embargo, a diferencia de Unamuno y Machado, su soledad e inseguridad ocurren dentro de una firme creencia religiosa, contra la que no se rebela, a pesar de su angustia. En el poema «Misericordia» vemos al poeta planteando su condición de desamparo y dolor desde su fe religiosa:

*Tú me escuchas, Señor, número tan divino,*
*total forma gozosa, presencia sin instante.*
*Tú haces rodar el sol por la pendiente del día,*
*Tú has visto sin asombro la claridad del cielo,*
*Tú, que afirmas mis pies en la tierra que pasa,*
*Tú, que has puesto en la angustia de mis labios de hombre*
*una sola palabra de temblor aterido.*
*Todo te lo devuelvo para quedar desnudo,*
*y ya, sin voz, ante Ti, te pido que eternices*
*la hora mansa y la paz de mi entrega absoluta.*

Aquí no se da la angustia rebelde que refleja la poesía de Unamuno, ni la honda duda que se abre en la poesía de Machado. La angustia de Rosales es una angustia mansa, controlada por su fe.

«Rimas» (1937-1951)

Aunque hay un fuerte acercamiento humano en el tema amoroso, y especialmente en el tema religioso, predomina en *Abril* una orientación estetizante, influida, como hemos dicho, en parte por la poesía del Siglo de Oro y en parte por la poesía de la generación del 27. A estas influencias responde la supervaloración de la destreza verbal y la aspiración a la belleza absoluta, donde el clima poético se enrarece y todo gravita puro, cristalino y blanco con algún destello de luz dorada. Después de *Abril*, en la época que empieza en 1937, predomina un propósito poético que se centra en la expresión de lo humano. En esta segunda época escribe Rosales tres libros: *Retablo sacro del nacimiento del Señor* (1940), *La casa encendida* (1949) y *Rimas* (1951).

La poesía de *Rimas* cubre el período desde 1937 hasta 1951, y consiste en poesías sueltas escritas en este período. El libro no tiene la construcción unitaria del *Retablo* y de *La casa encendida.* No obstante, las poesías de *Rimas* tienen en común el carácter humano que rige la poesía de esta época. Es este aspecto el que vamos a examinar a continuación.

Escribir poesía que revele la experiencia humana es en él propósito consciente, el cual se expresa claramente en el poema de *Rimas,* con cierto tono surrealista, «Hay un dolor que se nos junta en las palabras»:

*Si tú supieras que ayer es viejo como América,*
*que ayer no tiene un sol en cada tarde,*
*que ayer no es como un árbol, sino más bien*
*como un hotel,*
*y que sus horas no se juntan, ya no pueden*
*juntarse,*
*para poder vivirlas económicamente*
*tomando el sol en el pinar de agosto;*
*si tú supieras que ayer, tal vez, resulta caro*
*con sus horas de lujo,*
*con sus horas que son igual que las habitaciones*
*de un hotel,*
*y es preciso pagar para vivirlas;*
*si tú supieras que ayer se está cayendo*
*y que ha tenido que vender en pública subasta*
*su balneario de sal para las olas,*
*sus crepúsculos vespertinos*
*y su anestesia cívica,*
*es decir,*
*su cerrada y mohosa seguridad de editorial político;*
*y, finalmente, si tú supieras que un poema*
*no puede ya volver a ser como un escaparate de*
*joyería,*
*si tú supieras que ahora es preciso que escribamos*
*desde el solar de la palabra misma,*
*desde el solar de nuestra propia alma,*
*porque nada está vivo, sino ella,*
*porque nada en el mundo tiene ya fuerza para*
*decir que sí,*
*porque nadie puede acordarse de nosotros,*
*nadie puede regalarnos un traje,*
*nadie puede descubrir que tenemos un nombre,*
*sino Dios.*

El poeta expresa la necesidad de cambiar porque llega a la conclusión de que no puede vivir en la forma que lo había hecho antes. La vida pasada le parece insensata, como vivir en un hotel de lujo el cual ya no podemos pagar; le parece vacía y sin valor, vida de «anestesia cívica», e inauténtica como la «cerrada y mohosa seguridad de editorial político». Resuelve que la poesía debe volver a escribirse «desde el solar de la palabra misma, / desde el solar de nuestra propia alma». La propia alma es lo que vive, «nada está vivo sino ella» y el mundo ha perdido su fuerza positiva, «nada en el mundo tiene ya fuerza para decir que sí», sólo Dios puede venir en ayuda del hombre («nadie puede acordarse de nosotros, / nadie puede regalarnos un traje / nadie puede descubrir que tenemos un nombre, / sino Dios»). El poeta quiere entonces que la poesía sea una búsqueda dentro del alma. Esta bús-

queda no se limita a la esencia, sino que, para el poeta el alma también consiste en nuestras experiencias. Uno de los títulos en el libro, en la segunda parte, es «la palabra del alma es la memoria». La poesía de Rosales va a expresar los contenidos psíquicos, pero no como el surrealista en lo subconsciente únicamente. Va a intentar la expresión de toda la experiencia del hombre en el mundo. Esta finalidad poética llega a su mejor expresión en *La casa encendida,* pero está detrás de la poesía de *Rimas,* y en cierto sentido más amplio, en la poesía del *Retablo.*

La poesía de *Rimas* representa la pérdida de la alegría y plenitud de *Abril,* la cual se evidenciaba especialmente en ese libro en el tema amoroso. Ahora predomina el sentimiento de inconformidad y sufrimiento ante la condición humana. Es un examen doloroso de la experiencia personal, la cual se compara en algunos poemas a la condición del náufrago. En el poema «Autobiografía» compara su vida con la del náufrago lamentando su falta de acierto en dirigir su vida hacia lo esencial:

*Como el náufrago metódico que contase las olas*
*que le bastan para morir,*
*y las contase, y las volviese a contar, para evitar*
*errores, hasta la última,*
*hasta aquella que tiene la estatura de un niño*
*y le roza, y le cubre la frente,*
*así he vivido yo con una vaga prudencia de*
*caballo de cartón en el baño,*
*sabiendo que jamás me he equivocado en nada,*
*sino en aquello sólo que quería.*

La inconformidad con su propia vida es el tema del poema. Compara la vida con la del náufrago que cuenta las olas que le faltan para morir, pendiente de la exactitud de su cuenta, en vez de atender al hecho esencial de su condición, su muerte inminente. Junto a la imagen del náufrago está la del prudente caballo de cartón en el baño, la cual intensifica la forma inconsciente y ridícula con que ha regido su conducta. La iluminación de su propia circunstancia tiene validez para la situación humana en general. El fracaso del poeta alumbra la problemática existencial, común a toda la humanidad. El estilo claro y directo, el carácter ligero, fluyente, con un sustrato de humor amargo, contribuye a comunicarnos la actitud franca y abierta desde la cual el poeta habla. En las propias palabras del poeta nos habla «desde el solar de la palabra misma».

Además de reflejar su posición presente, como en el poema que acabamos de examinar, el poeta revive experiencias pasadas. Su len-

guaje cambia entonces, y se expresa con procedimientos adaptados de la poesía surrealista:

*¿Era un nudo en los ojos? ¿Una selva*
*quemada tronco a tronco?*
*¿O un boquete en el mar, un temblor ciego*
*de nácar transitorio,*
*de nácar hacia dentro*
*de la mirada roto,*
*igual que en el naufragio*
*aún queda abierta el agua, y se ve todo*
*cayendo, lentamente y atraído*
*hacia el amor del fondo,*
*hacia seguir cayendo, como un grito*
*que, abandonado, sigue ardiendo solo?*

El poeta aparece buscando expresión ajustada para su experiencia. Primero pregunta si era «nudo en los ojos», luego, si era como «una selva quemada tronco a tronco», y, por fin, la visión del náufrago surge como una pesadilla, en la que se ve un boquete gigantesco en el mar, donde va cayendo todo. Con esas varias preguntas indica el estado de indecisión del poeta. Utiliza extrañas imágenes, «nudo en los ojos», «nácar transitorio» y la sucesión disconexa de esas visiones responde al caos afectivo dentro del poeta.

La búsqueda en los recuerdos es tema importante de la poesía de la segunda época de Rosales, especialmente de *Rimas* y de *La casa encendida*. Las dos partes de *Rimas* se titulan: «Juntos los dos en la memoria sola», y «La palabra del alma es la memoria». La memoria tiene la cualidad de fundir el espacio y el tiempo. En el poema «El tiempo es como un 'cuadro'», dice:

*Tus ojos son como un camino abierto*
*para la luz de entonces,*
*para la luz de ayer, son como clavos*
*que están fijando un cuadro que se rompe;*
*y el camino que son, ellos lo siguen,*
*soñando que conocen*
*la mano que los clava, el paso antiguo*
*que avanza en tu mirada, sin que logres*
*mirar su rostro y convivir su tiempo,*
*¡el tiempo aquel del cuadro!, que en la noche*
*vuelve a vivir y a caminar, borrando*
*la tierra, el mar y el cielo tuyo, en donde*
*vas llevando a tus ojos de la mano*
*hacia el cegar de entonces,*
*hacia la nieve de cegar despiertos,*
*matinales, insomnes.*

El poeta describe la forma en que la experiencia pasada se conserva en nuestra memoria. Hay una superposición de espacios y tiempos, que parten del tiempo y espacio presente y se funden con tiempos y espacios anteriores. La complejidad del fenómeno que el poeta contempla no tiene la expresión plástica y eficaz que logra en *La casa encendida.* La misma idea del tiempo y el espacio pasado y presente fluyendo junto con nosotros, con nuestra vida, se logra con gran plasticidad en *La casa encendida* al utilizar hechos pasados de su vida, hechos específicos que se enlazan al presente formando el tejido continuo que es nuestra conciencia.

El poeta vive de los recuerdos; éstos alimentan, mantienen vivo, su amor. En «La nieve niña» recuerda su niñez:

*Esta madera, que es el sueño acaso,*
*sabe que huele a ti, sabe que creces*
*hacia tu infancia, y vives*
*de aquella claridad, de aquella nieve*
*niña como la sed, de aquella niña*
*vocación de llorar, porque ibas siempre*
*de traje corto hacia el amor, aún llevas*
*la luz que tuvo en el mirar que tienes.*

Aquí queda plasmada la sensación del recuerdo en forma más conmovedora que en el poema anterior. El poeta logra extraer la emoción mediante la visión del niño que aún habita el momento presente, que va «siempre de traje corto hacia el amor». En la poesía de *La casa encendida* es este contacto directo con los momentos vividos lo que hace que se logre la humanización con mayor plenitud que en la poesía de *Rimas.*

Se dan otros momentos esporádicos de esta clase de poesía en *Rimas.* Por ejemplo, cuando recuerda su amor hacia su madre. Sentimos revivir la experiencia amorosa que el poeta siente como «sombra de lluvia dentro y dulce».

A veces el poeta se inspira en la propia impotencia de volver a vivir su pasado amoroso, quedando sumido en la soledad circundante:

*Para volver a ser dichosos, era*
*solamente preciso el puro acierto*
*de recordar... Buscábamos*
*dentro del corazón nuestro recuerdo.*
*Quizás no tiene historia la alegría.*
*Mirándonos adentro,*
*callábamos los dos. Tus ojos eran*
*como un rebaño quieto*

*que agrupa su temblor bajo la sombra*
*del álamo... El silencio*
*pudo más que el esfuerzo. Atardecía*
*para siempre en el cielo.*
*No pudimos recordarlo.*
*La brisa era en el mar un niño ciego.*

No son sólo los recuerdos los que se juntan en la poesía de *Rimas.* Expresa también el poeta sus aspiraciones más altas, las cuales se centran en su fe religiosa y en la promesa de un momento de solidaridad universal en la que los hombres se reconozcan y se unan por el amor. En «Creciendo hacia la tierra» se vislumbra esa promesa:

*Cuando llegue la noche y sea la sombra un báculo,*
*cuando la noche llegue, quizás el mar se habrá*
*dormido,*
*quizás toda su fuerza no le podrá servir para mover*
*sólo un grano de arena,*
*para cambiar de rostro una sonrisa,*
*y quizá entre sus olas podrá nacer un niño*
*cuando llegue la noche.*
*Cuando la noche llegue y la verdad sea una*
*palabra igual a otra,*
*cuando todos los muertos cogidos de la mano*
*formen una cadena alrededor del mundo,*
*quizás los hombres ciegos comenzarán a caminar como*
*caminan las raíces en la tierra sonámbula,*
*caminarán llevando alegre el corazón igual que un*
*árbol de coral,*
*y cuando encuentre a otros seres, se tocarán los rostros*
*y los cuerpos en lugar de decirse sus nombres,*
*y sentirán una fe manual repartiendo entre todos*
*su savia,*
*y quizá irán creciendo unos dentro de otros, hasta*
*formar un bosque silencioso,*
*un bosque de raíces que formarán un árbol único*
*cuando llegue la noche.*

La esperanza en el amor que vemos en este poema le mueve a recrear, en el *Retablo,* el espíritu de fe sencilla y candorosa de los antiguos villancicos y autos. En la poesía de *Rimas,* a pesar de predominar el tono triste y sufrido, aparece también, como en el *Retablo,* la fe sustentadora. En el poema «Viento en la carne», de *Rimas,* muestra la confianza en Dios que habíamos observado en *Abril:*

*Dios está cerca. El trigo*
*se dobla como un ángel*
*anunciador que siente*
*la bendición del aire;*

*los chopos encendidos*
*de amor en el paisaje,*
*las aves que mantienen*
*su vuelo penetrante,*
*la nieve fugitiva*
*del arroyo en el valle.*

El lenguaje gongorista de *Abril,* las evasiones de lo circundante hacia zonas elevadas, ahora desaparece ante un paisaje sencillo y real de chopos, aves y arroyo en el valle.

### Retablo sacro del nacimiento del Señor (1940)

Se ha apreciado el valor que el *Retablo* tiene como representación apropiada para celebrar la Navidad. Casi todos los críticos que mencionan el libro lo han visto desde este único punto de vista. La opinión de Dámaso Alonso resume esa actitud: «Es de las obras más conocidas de Rosales: su dulzura y su ternura emocionada le han dado una feliz pervivencia, siempre renovada por el gozo anual de las Navidades» (33).

Vamos a tratar el libro desde el aspecto que sólo Luis Felipe Vivanco menciona, pero que no examina. Vivanco dice que el soneto final del libro revela «la situación existencial desde la que ha sido escrito...» (34). Esta situación existencial nos parece similar a la que Gullón encuentra que es motivo fundamental de la poesía de *La casa encendida:* «Auscultando el corazón herido de nuestra época, descubrió ansias de paz y una posibilidad de salvación por el amor. Encendió las luces de su casa y abrió las puertas en espera de la dulzura —hogar: puerto— que puede dar la vida» (35). Nueve años antes, en el *Retablo,* Rosales ha hecho este descubrimiento del «corazón herido de nuestra época» y buscaba en la recreación del tema navideño la paz y «posibilidad de salvación por el amor». Puede que esto explique la popularidad de la obra, la cual se ha incorporado, en España, a las celebraciones anuales navideñas.

La obra celebra el nacimiento del Niño, el júbilo en la Nochebuena. Está formada por catorce poemas, un poema introductorio, «Callar», y un soneto final, «Súplica final, a la virgen, del alma arrepentida». Su estructura recuerda una de las primeras obras dramáticas españolas

(33) Dámaso Alonso: *Contestación al discurso de Luis Rosales,* p. 103.
(34) Luis Felipe Vivanco: *El crecimiento del alma en la palabra encendida de Luis Rosales,* p. 478.
(35) Ricardo Gullón: «Luis Rosales», en *Literatura española contemporánea,* New York, Chas. Scribners & Sons, 1965, 702 pp., pp. 578-580.

del ciclo de la Navidad, *La representación del nacimiento de Nuestro Señor,* de Gómez Manrique. Como en esta obra del siglo XV, se sigue la secuencia de los momentos del Nacimiento a través de cada una de las figuras: José, María, los pastores, los Reyes, las cuales se van enfocando una tras otra, en serie, como en un «retablo».

Rosales reduce el carácter dramático de esas representaciones tradicionales, acentuando el carácter estático de retablo que aquellas obras tenían. La comparación con la obra de Gómez Manrique puede ayudarnos a ver la diferencia.

La obra de Gómez Manrique se inicia con una escena familiar. José duda de su honor, la Virgen ruega que se disipen sus dudas y el ángel reprende a José:

Lo que dice Josepe, sospechando de Nuestra Señora:

*¡Oh viejo desventurado!*
*negra dicha fue la mía*
*en casarme con María,*
*por quien fuese deshonrado.*
*Yo la veo bien preñada,*
*no sé de quién, ni de cuánto;*
*dicen que de Espíritu Santo,*
*mas yo desto non sé nada.*

La oración que face la gloriosa.

*Mi solo Dios verdadero,*
*cuyo ser es inmovible,*
*a quien es todo posible,*
*fácil e bien facedero.*
*Tú, que sabes la pureza*
*de la mi virginidad,*
*alumbra la ceguedad*
*de Josep, e su simpleza.*

El ángel a Josepe:

*Oh viejo de muchos días,*
*en el seso de muy pocos;*
*el principal de los locos,*
*¿tú no sabes que Isaías*
*dijo: «Virgen parirá.»?* (36).

El tema de Gómez Manrique está planteado en términos dramáticos. El conflicto dramático se centra en el tema del honor y en la figura de José, cuya simpleza motiva el conflicto. Rosales presenta tam-

(36) F. Sainz de Robles: *El teatro español,* Madrid, Aguilar, 1942, 1.108 pp., pp. 113-114.

bién en su *Retablo* una escena de familia, la cual ocurre después del Niño nacido:

*San José, varón justo si carpintero,*
*tiene romeros ojos con lluvia y fiebre,*
*¡ay, mirar orballado, cielo sincero!,*
*¡ay, noche arrodillada junto al pesebre!*

*¡Ay, alba redentora! ¿Si el sol viniera?*
*La Virgen, sin pedirlo, lo demandaba;*
*San José le responde; la aurora espera,*
*y el niño, entre la paja, carpinteaba.*

La escena familiar conserva el aire de sencillez y humildad humana que respira la escena de Gómez Manrique. Rosales elimina el conflicto dramático del honor y la vis cómica realista del soliloquio de José y la disputa del ángel con él. La escena se ve en términos líricos, recogiéndose en un aire de seguidilla popular. En vez del pleito de honor de Gómez Manrique, se proyecta el sentimiento de esperanza de redención, en la expectación de la Virgen y la confiada sencillez de José. La simpleza del «viejo Josepe» se troca en Rosales en la santa inocencia que brilla en el «mirar orballado» y los humildes «romeros ojos» del sencillo carpintero. El lenguaje de sabor tradicional y rústico se logra mediante el empleo de palabras como «romero», «orballado», «demandaba». Se olvida la rudeza pintoresca y un tanto cruda del lenguaje de Gómez Manrique.

Como en la adaptación de la escena familiar, Rosales recoge temas tradicionales de los villancicos, adaptándolos a la expresión de su propio deseo de amor y de paz para el mundo. En el primer poema «Callar», que sirve a manera de introducción al *Retablo,* se inspira en el villancico de Fray Ambrosio de Montesinos:

*No la debemos dormir*
*la noche santa,*
*no la debemos dormir.*
*La Virgen, a solas, piensa*
*qué hará*
*cuando el Rey de luz inmensa*
*parirá.*
*Si de su divina esencia*
*temblará.*
*O qué le podrá decir.*

*No la debemos dormir*
*la noche santa,*
*no la debemos dormir* (37).

---

(37) Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* Madrid, Gredos, 1956, 264 pp., p. 142.

El villancico de Montesinos expresa la expectación del mundo y de la Virgen ante el gozoso acontecimiento inminente. En Rosales, cuando recrea este villancico en el *Retablo,* su expectación no es ante el nacimiento, pues éste ya ha ocurrido cuando empieza su obra, y es lo que se celebra. La expectación es ante la promesa de amor y paz que el Niño puede darle al mundo:

*Dicen que el niño ha nacido*
*y el corazón en la brisa*
*tiene una fiesta imprecisa*
*de campanario sin nido...*
*Siempre hay un niño dormido*
*junto al silencio... Vivir*
*sin despertarle ni herir*
*con la nieve su garganta...*
*Callar; es la noche santa,*
no la debemos dormir.

*Callar... ¿Si el niño tuviera*
*siquiera luz por abrigo,*
*luz indefensa en el trigo*
*de la sonrisa primera?...*
*callar... ¿Si el niño quisiera*
*descansarnos de vivir,*
*y el mundo dejara oír*
*su alegre mensajería?*
*Callar... habla todavía,*
no la debemos dormir.

El canto de Rosales se inspira en la inocencia indefensa del niño. El niño tiene el poder, si quiere, de descansar al hombre «de vivir», y su nacimiento trae un mensaje alegre para los hombres; pero hemos de callar para escuchar: si «el mundo dejara oír / su alegre mensajería... / Callar... habla todavía, / no la debemos dormir».

Rosales se conforma, en la mayoría de los poemas, a los temas tradicionales de los villancicos de Navidad, pero añade otros temas nuevos que vienen a reiterar el tema de la paz y el descanso que el niño promete. Añade el tema de una nueva estrella que surge de la mirada de la Virgen a su hijo:

*Como un cendal, la estrella fugitiva*
*se levantó en la luz de la mirada*
*con la extensión del agua sosegada*
*y el verde silencioso de la oliva.*

*En la dulce pupila pensativa*
*nació la luz y se encontró agraciada,*

*como crece el silencio en la nevada,*
*y descansa en el mar la nieve viva.*

*Quedó llena de luz la primavera,*
*los ojos donde nace la alegría*
*se unieron en tan cándida corriente,*

*que descansó el marino en la ribera,*
*perdido con la estrella que lucía*
*por vez primera en el azul doliente* [*].

La pequeña anécdota que narra el soneto culmina en el descanso que le produce al marinero, olvidar su labor para contemplar la nueva estrella. Del nacimiento también surge por primera vez la oración al mundo, en otro soneto del *Retablo:*

*de manos que juntaron su hermosura*
*para clamar, en la extensión nevada,*
*su angustia al hombre y su abandono al viento.*

Esta fe y esperanza simbolizada en la Natividad no es lo único que hay en el *Retablo.* Junto a la promesa que Rosales vislumbra en Navidad, pone su sentimiento de desesperanza ante su condición humana. Hace un ruego final de paz y misericordia a la Virgen en el último soneto de la obra. Expresa en él la angustia y soledad que había aparecido en algunos poemas de *Abril.* Manifiesta el dolor que ha dejado la vida en el poeta:

*Vuelvo a la selva del dolor nativo,*
*y arrodillado ante mi sangre, muerto,*
*siento volar la arena en el desierto*
*del corazón efímero y cautivo.*

*Sólo en la angustia permanezco y vivo,*
*sintiendo entre mi carne un bosque abierto*
*donde quedó el redrojo al descubierto*
*con el paso del tiempo fugitivo.*

*De vivir descansando en la agonía*
*tengo rota la sangre y sin latido;*
*la soledad, desenclavada y yerma;*

*ciega el cristal de la memoria mía,*
*y acuna en tu regazo al tiempo herido,*
*para que duerma al fin, ¡para que duerma!*

---

[*] Los tercetos de este poema corresponden al texto de su primera versión. *(Nota de Redacción.)*

El soneto final redondea el mensaje personal de la obra, que hasta este momento había expresado el deseo de amor y paz. El poeta pide y espera el cumplimiento del mensaje navideño desde esta conciencia de su sufrimiento. La obra queda así perfectamente unida y trabada en sus partes.

### «La casa encendida» (1949)

En la obra de Rosales, la corriente humanizadora llega a su plenitud expresiva en este libro, el cual es el último esfuerzo poético de importancia hasta la fecha. El poeta examina su experiencia pasada recordando hechos reales de su vida, los cuales aparecen mezclados a elementos de su fantasía. El propósito de la búsqueda es darle sentido a su experiencia. Según ha dicho Rosales recientemente, la poesía tiene como fin iluminar la vida:

> Creo que la poesía consiste, en definitiva, en una nueva revelación de la vida, de nuestra vida (38).

Si lo poético es la iluminación de la vida, el procedimiento, por el cual se ilumina, es el siguiente: «Tratar de revivir una experiencia vital en su nudo, en el primer nudo que le dio origen» (39). Esta definición se ajusta, como veremos a continuación, a la concepción de *La casa encendida.*

La metáfora central del libro es la de la casa, la cual representa el sitio desde donde escribe el poeta y a la vez la experiencia del poeta. Las habitaciones reales de su casa representan aspectos claves de su vida, los cuales el poeta ilumina según los recuerda.

El libro tiene una estructura narrativa que comienza en un momento de depresión y que termina resuelto en una afirmación final positiva. El poeta revive cuatro momentos principales del pasado, los cuales representan cuatro tipos de relaciones afectivas: la amistad, el amor filial, el amor conyugal y el amor familiar.

La poesía de la experiencia humana comienza en Rosales con los hechos cotidianos. El poeta se describe haciendo la rutina diaria de su vida y rodeado de las cosas familiares y corrientes, entre las cuales se siente solo y aislado de la vida:

> *Porque todo es igual y tú lo sabes,*
> *has llegado a tu casa, y has cerrado la puerta*
> *con aquel mismo gesto con que se tira un día,*

---

(38) Antonio Núñez: *Encuentro con Luis Rosales,* p. 4.
(39) *Ibid.*

*con que se quita la hoja atrasada al calendario*
*cuando todo es igual y tú lo sabes.*
*Has llegado a tu casa,*
*y, al entrar,*
*has sentido la extrañeza de tus pasos*
*que estaban sonando en el pasillo antes de*
*que llegaras,*
*y encendiste la luz, para volver a comprobar*
*que todas las cosas están exactamente colocadas,*
*como estarán dentro de un año,*
*y después,*
*te has bañado, respetuosa y tristemente,*
*lo mismo que un suicida,*
*y has mirado tus libros como miran los árboles*
*sus hojas,*
*y te has sentido solo,*
*humanamente solo,*
*definitivamente solo, porque todo es igual y*
*tú lo sabes.*

En este pasaje, que inicia *La casa encendida,* se anuncia desde el primer momento el estilo fluyente, la expresión familiar y diaria. El verso libre del surrealismo se adapta al estilo conversacional, coloquial moderno. Las palabras van surgiendo naturalmente. Lejos ya del lenguaje selecto de la poesía de *Abril,* la cual buscaba realizar el ideal de la pura belleza; ahora el poeta quiere que su lenguaje le sirva para expresar la realidad.

De acuerdo con este propósito, notamos, en este pasaje, la ausencia de metáforas que pretendan elevar la realidad. En cambio, emplea con frecuencia la comparación con cosas semejantes y que pertenecen a la misma categoría de la realidad que sustituyen. Así, por ejemplo, cuando describe el gesto de cerrar la puerta, al entrar a su casa, con el que se usa para tirar una hoja pasada del calendario:

*con aquel mismo gesto con que se tira un día,*
*con que se quita la hoja atrasada de un calendario.*

El verso libre, con su ausencia de regularidad silábica y métrica, le sirve para producir el efecto de fluidez conversacional. Logra efectos especiales de monotonía mediante la repetición de una frase ordinaria, que enuncia precisamente el tema clave del pasaje, el tedio de la rutina diaria: «Porque todo es igual y tú lo sabes.» Esta frase se repite al principio, en el quinto verso y al final del fragmento, sirviendo de *leitmotiv.*

La continuidad monótona de la existencia se sigue reiterando, con

el uso repetido de la construcción ilativa. De los 17 versos del fragmento, 10 son construidos a base de la conjunción «y»:

1.er verso: *todo es igual y tú lo sabes.*
2.º verso: *has llegado a tu casa y has cerrado la puerta.*
5.º verso: *todo es igual y tú lo sabes.*
6.º verso: *has llegado a tu casa y al entrar.*
10.º verso: *y encendiste la luz.*
12.º verso: *y después.*
14.º verso: *y has mirado.*
15.º verso: *y te has sentido solo.*
17.º verso: *todo es igual y tú lo sabes.*

Dentro de este aspecto de la costumbre diaria, quiere destacar también el sentimiento de soledad y aislamiento de su vida. Es este sentimiento de vacío que siente lo que le moverá a renovar los lazos afectivos del pasado. El patetismo se proyecta en la metáfora del suicida: «y después / te has bañado, respetuosa y tristemente, lo mismo que un suicida». El gesto cotidiano del baño se compara con un ritual fúnebre, dramatizando la idea de la vida sucediéndose hacia la muerte. El sentimiento de tristeza se agudiza al contemplar sus libros, en los cuales ve el poeta también el recuerdo del paso de la vida. Sus libros son como hijos, igual que las hojas son los frutos del árbol. Y al contemplar lo efímero de todo lo circundante, se siente «humanamente solo / definitivamente solo, porque todo es igual y tú lo sabes / ».

La vida es un continuo fluir donde el ser humano se siente sin permanencia, y por lo tanto sin lazos firmes. A pesar de que el poeta se siente como «un náufrago entre tus pobres cosas cotidianas», no es ello como resultado de haber perdido su fe religiosa. Para Rosales el sufrimiento y la alegría humana dependen de la voluntad divina. El epígrafe principal del libro es de un poema de Antonio Machado:

*Tarde tranquila, casi*
*con placidez de alma,*
*para ser joven, para haberlo sido*
*cuando Dios quiso; para*
*tener algunas alegrías..., lejos,*
*y poder dulcemente recordarlas.*

Expresa el fragmento de Machado, dos ideas fundamentales en *La casa encendida:* la importancia de revivir los recuerdos, que es lo que hace Rosales en su libro, y la idea de que dependemos de la voluntad divina para nuestras alegrías y tristezas: «Para ser joven, para haberlo sido / cuando Dios quiso;». En distintos momentos de *La casa encendida* expresa esta idea. Aparece en el prólogo, «A imitación de

prólogo»: «Todo vive naturalmente o, quizá, todo descansa, por un instante sólo, de vivir; todo está restañándose, *porque lo quiere Dios* (cursiva mía) en la alegría.»

Casi al final expresa el dolor como reflejo de la voluntad divina, forma que tiene Dios de bendecir al hombre:

> *LAS PERSONAS QUE NO CONOCEN EL DOLOR SON*
> *COMO IGLESIAS SIN BENDECIR,*
> *como un poco de arena que ha soñado ser playa,*
> *como un poco de mar.*

No encontramos en Rosales rebelión contra Dios, sino resignada tristeza:

> *... esa tristeza humana,*
> *esa tristeza única,*
> *donde se está viviendo y recapitulando aún*
> *a Cristo mismo,*
> ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
> *esa tristeza virgen que está latiendo ahora*
> *en esta habitación, donde los libros*
> *caminan y caminan y caminan.*

La búsqueda de la experiencia pasada tiene como fin salvar la soledad y tristeza. Lo que el poeta revive en el libro son los lazos amorosos, porque parte de su creencia en el amor como lazo fundamental y necesario. En forma menos concreta que en *La casa encendida,* este deseo de amor aparece con anterioridad en el *Retablo,* y en algunas poesías de *Rimas,* que ya hemos examinado.

En este examen de su interior, y en el uso de las técnicas realistas y surrealistas para expresar contenidos interiores, el libro se asemeja a *La estancia vacía,* de Leopoldo Panero (que discutiremos en el próximo capítulo), y a *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso. Ambos libros aparecieron con cinco años de anticipación a *La casa encendida.* A pesar de coincidir con ellos en el examen de la experiencia, y en la expresión de estados interiores utilizando técnicas parecidas, no coincide con la problemática religiosa de esos otros dos libros.

Hemos examinado ya la forma natural, conversacional con que el poeta inicia la búsqueda en *La casa encendida.* Para recoger su experiencia mezcla, según progresa la obra, elementos reales a elementos de su fantasía. Para representar estados subjetivos, se vale de las técnicas surrealistas. Situado entre los objetos reales ve caer una nieve simbólica, que es representativa del paso hacia el recuerdo. Es «nieve de empezar a ser» y del olvido:

*los cuadros que aún no he tenido tiempo de colgar*
*están sobre la mesa que me vistió mi hermana,*
*la madera que duele.*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*Estoy sentado. La nieve, de empezar a ser bastante,*
*sigue cayendo,*
*sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual, sigue*
*haciéndose «luego»,*
*sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era*
*mío, lo que había logrado llegar a ser más*
*importante que la vida, lo que nació de todos,*
*y era igual que una grieta de luz entre mi carne,*
*sigue cayendo,*
*sigue cayendo todo lo que era propio, lo que ya estaba*
*liberado, lo que ya estaba desdolorido por la vida,*
*sigue cayendo.*

El poeta desde su experiencia circundante, desde su habitación, donde están sus cuadros que no ha «tenido tiempo de colgar» y la mesa «que me vistió mi hermana», ve caer la nieve con todas sus vivencias mezcladas, que él vuelve a sentir de nuevo, que ya había olvidado, «todo... lo que ya estaba desdolorido». Esta nieve le trae la primera memoria de sus compañeros de Universidad. Las cosas circundantes desaparecen y queda sólo una ventana:

*¡Y ahora ya no hay perchero, ni armario, ni lecho,*
*ni humedad en el muro!*
*Hay sólo una ventana —una ventana sola sobre*
*el aire—,*
*y tras de la ventana veo encendida la habitación*
*de enfrente.*

La primera habitación de la casa simbólica interior del poeta se abre desde esa ventana fantástica que cuelga en el aire. A pesar de que las personas y los hechos que siguen son reales, se comportan como en sueños. Su amigo Juan Panero vuelve, y él lo ve mirarle, y siente fluir la ternura mutua:

*callábamos los dos,*
*callábamos los dos, para abrazarnos dentro*
*de aquella parte de nuestro corazón,*
*donde no hubiera ruido,*
*donde no hubiera nieve amontonada que cegara*
*la puerta,*
*donde no hubiera ya sino una sola cosa.*

Juan le trae la memoria de otros compañeros queridos: Piedad, Luis Felipe, Concha, Pilar, María Josefa, le trae la memoria de las clases

de latín y también se le aparece el Guadarrama, el cual estaba «allí / haciéndose más alto cada día, más de nieve y tan alto».

La segunda memoria empieza de nuevo con el poeta entrando en su casa real, y luego sentado entre sus objetos: «ésta es la inevitable puerta de mi casa / éste el cuadro que ha pintado Renoir». Mirando este cuadro surge de nuevo el pasado, se enciende otra luz que alumbra otra zona afectiva de su experiencia.

El cuadro de Renoir lo lleva al paisaje marino, y es la lluvia ahora lo que cae trayendo la visión de su amada que espera:

*una mujer que también llueve,*
*que también dice adiós entre la niebla,*
*que también sabe que ahora es de noche y está sola.*

Como en los sueños surgen comparaciones monstruosas fuera de proporciones reales:

*y todo allí diciéndose mientras sigue lloviendo,*
*mientras, quizás, vivimos,*
*mientras la soledad es como un vientre de pescado.*

El poeta vuelve a su niñez, al asociar la idea de encontrarse dentro de un vientre de pescado, en su soledad, con unos muelles:

*Y yo, de pronto, he comprendido*
*que, a veces, es preciso descansar de vivir,*
*que todo vuelve,*
*que todo ha de tener, al fin, la estatura de un niño,*
*y que ahora ha vuelto la estatura de correr,*
*y estoy corriendo.*

La amada aparece de colegiala y luego la ve agrietándose, terminando el momento en la comunicación amorosa, según había terminado el primero.

El poeta sufre de ver sus amores aislados uno del otro:

*... y me sostengo solo*
*sobre el roto y viviente latir de la memoria*
*que quiere ser total,*
*que quiere ser de todo y para siempre,*
*mientras avanzo comprendiendo*
*que nunca he de vivir mi propia plenitud,*
*que no hay amor total,*
*ni memoria total,*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo*
*en partes doloridas que no conviven juntas,*

*que nunca completaron su unidad,*
*que nunca podrán ser,*
*que nunca podré ser*
*sino tan sólo un nombre sucesivo que se dice con*
*sombras.*

Desde esta nueva depresión espiritual, surge otro recuerdo, oye una voz que le llama y vuelve a entremezclar los acontecimientos reales pasados a su fantasía. Tiene una visión idealizada de su vida familiar, como es casi siempre el recuerdo de la niñez para los adultos. Primero, el padre:

*porque tú te llamabas Miguel,*
*y me tenías detrás de la memoria,*
*y cuando iban visitas me pedías que cantara.*

Luego se siente inmerso en el amor maternal «madreamarado» y, entonces, sobreviene otro recuerdo, que no es suyo, sino de su padre, una historia que su padre probablemente le contara a él, la narración del encuentro del padre y la madre en un día de Corpus en Granada. Se recoge el ambiente en forma realista recordando detalles del ambiente de fiesta en ese día. Describe, por ejemplo, el puesto de un viejecito:

*¿Recuerdas? Seguía siendo la mañana del jueves,*
*y como a ti siempre se te caían los ojos en las*
*cosas humildes,*
*mirabas, y no dejabas de mirar,*
*a un viejecillo*
*que tenía un puesto de golosinas al borde de la acera,*
*y espantaba las moscas insinuantes*
*bendiciendo su mercancía con un sombrero hongo,*
*y tenía cara de lápiz,*

En el recuerdo de sus padres siente de pronto una dulzura que triunfa sobre su estado triste, la figura de su madre:

*y las campanas en su voz iban haciéndose de juncia,*
*quemándose de azúcar y sonando dentro del Corpus ya,*
*y entonces,*
*como viene la juventud del agua cuando corre,*
*la juventud que pone hormigas niñas en la lengua*
*para decir te quiero,*
*vino ella...*

Se redondea la visión de sus amores familiares con el recuerdo de su hermano, y un interludio de recuerdo para su criada, Pepa. De pronto, el poeta siente que se le juntan sus amores, y que ha logrado despertar

de nuevo a la vida, terminando el libro con una afirmación del amor como lazo de unión con nosotros mismos:

*vamos a hablar hasta que cuando,*
*hasta que suene cuando,*
*hasta que no se vuelva a dormir nadie,*
*hasta que nadie llore,*
*hasta que nadie viva en mí,*
*hasta que nadie vuelva a hablar dentro de mí*
*sin que haya sido su palabra acuñada en tu nombre,*
*sin que haya sido un niño que naciera en un túnel,*
*sin que haya sido un hombre que despierta en un túnel,*
*sin que haya sido el mundo que despierta en un túnel,*
*para vivir, al fin la memoria total,*
*la vida entera y siempre,*
*la plenitud de amor que estoy besando ahora,*
*que estoy hablando en vuestras manos,*
*que estoy viviendo junta, porque ahora...*
*porque vamos a hablar, vamos a hablar,*
ya lo sabéis,
¡vamos a hablar!

La poesía humanizada de Rosales culmina en *La casa encendida,* en un esfuerzo por abarcar la totalidad de su experiencia. Para ello se vale de procedimientos narrativos, de hechos que se suceden en secuencia temporal y de procedimientos surrealistas en que mezcla espacios y tiempos para recoger sus fantasías y sentimientos. Su manera de entender lo humano corresponde a su personal manera de ver el mundo, de aprehender la realidad como un todo fluyente.

*ALICIA MARIA RAFFUCCI DE LOCKWOOD*

# DOS NOTAS SOBRE LUIS ROSALES

*A mi amiga Mercedes Barat*

## I. Poeta de la memoria

> *Hay estilos de poetizar, hay la magia del artesano y la artesanía del poseído (Racine, Rimbaud). Pero lo primordial, lo que determina si un hombre ha de merecer la forma poética, es, a su vez, la gracia de estar poseído por el tiempo y la actividad creadora de la memoria.*
>
> Cintio Vitier

Dentro del cuadro general de la inmediata posguerra la poesía de Luis Rosales presenta un carácter nítidamente distintivo: tras las huellas de César Vallejo o Antonio Machado, silenciosamente se sustrae a las dominantes de la época para intentar su propia aventura solitaria, su peregrinación por los menoscabados senderos de la cotidianeidad, su exploración de lo elemental. Su estética engañosamente sencillista tiene su correlación en la asimilación de una experiencia histórica bajo la forma del desencanto. Su poesía se define así como una liquidación del optimismo verbal. Si a la generación del 27 correspondió cantar la plenitud de una vida que se adivinaba sin sobresaltos, a la poesía de Rosales le corresponderá verificar, en su íntima comunión con los objetos, en su despojamiento extremo, que no todo ha sido removido de cuajo por la guerra; que por encima y más allá de la amistad trunca, de las vidas cercenadas, aún queda una posibilidad de arraigo en una vida que se obstina en pulverizar con sus contradicciones todas las precarias alianzas del hombre con sus semejantes y con los objetos.

Para definir la actitud de Rosales frente a la de los poetas de la generación precedente, nada quizá tan ilustrativo como un poema de *Rimas* (1951) titulado «El bosque se iba haciendo al arder» (1). El poema lleva como epígrafe un verso de Jorge Guillén («tristemente naturales»), repetido también como verso final de la composición. Este poema

(1) Todas las citas están tomadas de *Rimas* y *La casa encendida*, Ed. Doncel, Madrid, 1971. El editor aclara con respecto a *Rimas* que «éste puede considerarse como un libro inédito, pues más de la mitad de sus composiciones se dan ahora por primera vez a la imprenta y no son pocas las modificaciones realizadas en el resto» (la edición lleva prólogo de Dámaso Alonso). Este artículo se ciñe concretamente al análisis de *Rimas* y *La casa encendida*, dejando para otra ocasión un estudio de conjunto sobre la obra poética de Luis Rosales.

interesa fundamentalmente por la actitud que define frente a la naturaleza. Si en el Guillén de *Cántico*, el ser era exaltado como inseparable en su esencia de la realidad, si su epifanía coincidía con la epifanía de la naturaleza, Rosales siente ahora la naturaleza, la biología, la realidad en su acepción más generosa, como un obstáculo interpuesto entre ser y ser, o entre el ser y su propia conciencia. En la generación del 27 la conquista del espacio exterior suponía una forma generalizada de vocear el básico acuerdo del poeta consigo mismo. Ahora, en la poesía de Rosales, como también en la de algunos poetas del 27 con posterioridad a la guerra (Cernuda, Guillén, Salinas y, naturalmente, también el imprevisible Lorca), supone la desconfianza frente a una naturaleza vista como productora natural de procesos de disolución (2). Así, en el caso de Rosales, la naturaleza desaparece: en su poesía, en efecto, ya no hay naturaleza: hay sólo *una visión particular de la naturaleza*. El vuelco coincide con la iniciación de una aventura de gradual exploración interior, de conquista de algunas mínimas parcelas de la realidad, modeladas por la imaginación. La Humanidad se degrada en el amigo y el mundo en una casa encendida. Poeta en una época de naufragio, Rosales intenta dar forma, en la realidad menesterosa de los años cuarenta, a unas pocas certezas. No pudiendo contar con la realidad, una realidad artera y hostil, el poeta se recluye en su desolado inconformismo: es a través de una respuesta anímica y cultural cómo el poeta convierte el verbo en la morada de su ser.

Indudablemente uno de los aciertos mayores de esta poesía consiste en la reconciliación que ella promueve desde el punto de vista del lenguaje. La famosa divinidad de los garcilasianos, el señor ahistórico de la mística reaccionaria, deviene en ella una presencia cotidiana y necesaria. Dios es ahora el nombre de una metáfora del ser amado, del amigo encarnado en el recuerdo. Su «Carta en dos actos, que, como tantas otras, no he puesto en el correo», no discurre ya por el trillado sendero de los problemas de conciencia. Alude a su hijo y a un amigo, Luis Felipe Vivanco, a una casa en Cercedilla, a las caries de la realidad, al color de la orina. Diríase que este Dios, como el de Teresa de Avila, ya no tiene nada que ver con el de la teología. De algún modo

---

(2) En realidad la guerra supuso más un cambio de énfasis que una ruptura en la poética de esta generación. De hecho los dos poetas más intensamente conflictivos de la generación del 27, Cernuda y Lorca, ya habían definido todas sus características con varios años de antelación al conflicto. Dos excelentes estudios que impugnan la hipótesis de la ruptura son: *El poeta y la poesía* (Ed. Insula, 1966), de Biruté Ciplijauskaité, y *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925* (Ed. Gredos, 1968), de Andrew Debicki. Para los casos particulares de Cernuda y Lorca, el lector puede consultar el penetrante estudio de Octavio Paz sobre Cernuda, recogido en *Cuadrivio*, y el magnífico libro de Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos* (Ed. Aguilar, 1967).

en él se cumple la paradoja de Voltaire: «Dios creó el hombre a su imagen y semejanza y el hombre le retribuye la atención.» Es el dios secularizado que hace las veces de heterónimo. Esta actitud frente a Dios es perfectamente coherente con su poética. Del mismo modo en que ella abandona los grandes temas (la Humanidad, la Historia, el Amor, la Sociedad y Otras Grandes Cosas habitualmente escritas con Mayúsculas) para poner el acento sobre las realidades elementales y próximas (la mujer, el hijo, las miserias de la realidad, los estragos del tiempo, la amistad), el Dios catedralicio cede paso a un Dios de aldea, fraternal y antimetafísico. Esto tiene su correlato expresivo en una vocación prosaista que se obstina en abolir los fastos gratuitos de la lengua literaria, que encuentra su posibilidad y razón de ser en la reelaboración de un lenguaje deliberadamente sencillo y directo.

Esta actitud aparece más claramente manifiesta en el poema titulado «Hay un dolor que se nos junta en las palabras», y que es en realidad una suerte de manifiesto, simultáneamente declaración de principios y poética. La liquidación del ayer (en los primeros versos del poema el ayer es comparado a América por su vejez y a un hotel por su fascinante promiscuidad; a continuación el ayer es liquidado en una subasta metafórica), implica también una crítica de la sensibilidad de ayer, y subsidiariamente una liquidación de su estética, ese optimismo verbal de la generación del 27 aludido anteriormente («y, finalmente, si tú supieras que un poema / no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería; / si tú supieras que ahora es preciso que escribamos / desde el solar de la palabra misma, / desde el solar de nuestra propia alma, / porque nada está vivo, sino ella, / porque nada en el mundo tiene ya fuerza para decir que sí, / porque nadie puede acordarse de nosotros, / nadie puede regalarnos un traje, / nadie puede saber que hemos tenido un nombre, / sino Dios» (p. 27). En este territorio devastado y yermo, lo único que aún puede guardar la identidad de los hombres y las cosas es una remota divinidad, un Dios tan distante y glacial que su presencia es de hecho el símbolo de una total ausencia. La rehumanización del yermo impone una recuperación de la palabra, el retorno a un *alma* ambiguamente identificable no sólo con el origen, sino también con una cierta función del lenguaje. Esto explica la función particular de la mirada. Los ojos devienen símbolo de una ceguera voluntaria. Al poeta no le interesa contemplar ni atestiguar. En la concepción de Rosales, naturaleza y sociedad o cultura resultan términos profundamente antitéticos. También la guerra ha sido un acontecimiento «tristemente natural». Su intento de afirmación de determinadas certezas en el orden de lo verbal se corresponde así

con una abolición de la realidad concebida como naturaleza no controlada. De allí que todos sus paisajes sean paisajes interiorizados, como su luz que brota del corazón. A semejanza de lo que ocurre en la poesía de Machado, para Rosales «todo el espacio del mundo es, así, interioridad, y viceversa, la interioridad es la progresiva conquista del espacio del mundo» (3). Rehumanización y conquista verbal del espacio exterior se convierten en aspectos complementarios de un único designio: restituir al hombre un mundo construido a la altura de su imaginación. La vocación profundamente humanista de esta poesía empalma así con esa revolución también profundamente humanista que fue el movimiento surrealista.

Entre los poemas finales de *Rimas* hay dos que pueden contribuir a precisar el concepto de lenguaje en la poesía de Rosales. Uno de ellos es el titulado «Aprendizaje». El título no puede ser más explícito; el sentido, tampoco. En la primera parte, subtitulada «Aprendiendo a ser mano», el poeta analógicamente equipara la relación de la mano y la percepción con la de la palabra y la memoria, la cual, a su vez, es una suerte de «palabra del alma». Todo este lenguaje sospechosamente metafísico alude a la idea de la experiencia entendida como aprendizaje de la realidad, de la palabra entendida como aprendizaje de la experiencia y de la memoria entendida como aprendizaje del alma. Así tanto la experiencia como la palabra y la memoria son simultáneamente un medio y un fin, un objeto de conocimiento y el intrumento de su propia investigación. El hecho de que el acento se desplace ocasionalmente de uno a otro de los polos de esta visión dual del lenguaje explica una aparente contradicción. En efecto, si a veces Rosales identifica el acto de nombrar un objeto con su creación en ese laberinto de espejos que es la memoria, otras, como en el poema titulado «La pregunta», el poeta alude subrepticiamente al desvalimiento del verbo, a su incapacidad para *explicar la explicación* (como diría Julio Cortázar), y propone como única posible respuesta a un interrogante el correcto planteamiento de la propia interrogación (4). Diríase, tomando prestado uno de sus más sospechosos vocablos a la filosofía, que a veces Rosales se comporta como un nomina-

---

(3) R. Gutiérrez-Giradot: *Poesía y prosa en Antonio Machado* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1969), pp. 77-78.

(4) Escribe Rosales en una copla todavía inédita:

*Debes saber*
*que no hay ninguna pregunta*
*que se pueda responder.*
*Pero no te importe:*
*siempre se pregunta*
*cuando se responde.*

lista y a veces como todo lo contrario, aparente paradoja, disipada por la visión dual señalada anteriormente.

En esta poesía abundan las cláusulas iterativas, los incisos, las observaciones marginales. Su desarrollo se cumple bajo la forma de la acotación. Esta poesía se define en cuanto a sus resultados como una actividad de sustracción. El poeta secuestra sensaciones, figuras, objetos, parcelas de la realidad, para ponerlas a buen recaudo bajo jurisdicción de la palabra. Esta poesía trasunta una desconfianza radical frente a los espejismos de la realidad, pero en la misma medida en que el poeta teme o rehúye lo real, busca y confía en lo verbal. Esto es así porque toda la materia de esta poesía proviene, no de la realidad, sino de una memoria anterior de la realidad, y su consistencia no es la dura y concreta consistencia de los objetos, sino la materia evasiva de los recuerdos. La palabra se convierte así en la garantía de permanencia de la sensación acotada, pero dentro del lenguaje Rosales intenta conferir a los recuerdos esa plasticidad y sensualidad de la percepción. La luz otorga el sentido de la inminencia. Esa luz a que tan repetidamente aluden los versos de Rosales es el resplandor que la memoria arroja sobre los recuerdos. A semejanza de Vermeer o Turner, Rosales trata de pintar (o más exactamente representar) el tiempo, actividad en la cual sobresalió —según ha mostrado Octavio Paz— el creador de *La realidad y el deseo,* Luis Cernuda. He aquí el texto esclarecedor de un breve poema ilustrativamente titulado «La última luz»:

*Eres de cielo hacia la tarde, tienes*
*ya dorada la luz en las pupilas,*
*como un poco de nieve atardeciendo*
*que sabe que atardece,*

*y yo querría*
*cegar del corazón, cegar de verte*
*cayendo hacia ti misma*
*como la tarde cae, como la noche*
*ciega de amor el bosque en que camina*
*de copa en copa, cada vez más alta,*
*hasta la rama isleña, sonreída*
*por la postrera luz,*

*y sé que avanzas*
*porque avanza la noche, y que iluminan*
*tres hojas solas en el bosque!,*

*y pienso*
*que la sombra te hará clara y distinta,*
*que todo el sol del mundo en ti descansa,*
*en ti, la retrasada, la encendida*
*rama del corazón en la que aún tiembla*
*la luz, sin sol, donde se cumple el día!*

Entre todos los niveles de la percepción hay uno, como ya se señaló, que destaca particularmente. Los ojos, en efecto, tienen una significación especial en la poesía de Rosales, y esto bajo un doble aspecto. Por un lado, como más tarde ocurrirá con otros poetas más jóvenes, para Rosales el tiempo encarna en los objetos y seres cotidianos y su horror se manifiesta en los estragos de la vejez. Por otro lado, esos ojos constituyen una suerte de pasaje hacia el recuerdo («Tus ojos son como un camino abierto / para la luz de entonces» (p. 24), y denotan un rechazo de la realidad. La inhibición frente a la realidad marca así una actitud aparentemente criticista; pero esta actitud es, a su vez, criticada en el poema siguiente, el titulado «De día tenía los ojos convertidos en pétalos»:

*... son tan leves*
*que un soplo puede borrarlos*
*de tu rostro; vas y vienes*
*sin vernos, casi sin vernos,*
*tan fiel a ti misma siempre...*

Este no es un mundo surgido de la evocación, sino un mundo evanescente que parecería surgido de la evocación. Su fragilidad alude a la fragilidad de las pocas certidumbres que sobrevivieron a los estragos de la guerra; evoca la precariedad de todas las alianzas establecidas en este mundo, poblado por fantasmas. La naturaleza de este ser evocado en los versos anteriores se identifica con la esencia del tiempo, misterioso y fugitivo. Sombra convocada por el poder de las palabras; toda su realidad se cifra también en el lenguaje. La crítica de Rosales a su sociedad está en la invención de su propio orden verbal.

El cielo de Rosales surge también despojado de los atributos habituales de la trascendencia. La trascendencia, el más allá, no es una abstracción. Su materia está conformada por el tiempo; su ámbito está poblado por pasiones y sentimientos. En «Y escribir tu silencio sobre el agua» Rosales evoca la imagen de su madre muerta. Esta no aparece encarnada en un ángel vulgar que toca el arpa a la diestra del Señor en compañía de arcángales y serafines, sino, como los muertos de Vallejo, convertida en un recuerdo hambriento de memoria. El tejido conjuntivo de la realidad erigida por esta poesía asume así un espesor no diferente al de las emociones. Entre los vivos y los muertos hay un espacio común habitado por el terror al olvido, por el miedo a la soledad. Alguna vez se ha acusado a esta poesía de *idealizar* la realidad, de conformar una imagen de ella prefigurada por la intuición de una abstracta trascendencia. Como puede advertirse, sin embargo, lo que ocurre es exactamente lo contrario: es la trascendencia, el más

allá, quien asume los rasgos concretos y mediatizados de la realidad más concreta. El mundo de Rosales es el reverso de la asepsia: es un orbe poblado de emociones. Esta es su forma de evocar a la madre muerta:

*no sé cómo*
*podré llegar, buscándote, hasta el centro*
*de nuestro corazón, y allí decirte*
*madre, que yo he de hacer en cuanto viva*
*que no quedes huérfana de hijo,*
*que no te quedes sola, allá en tu cielo,*
*que no te falte yo como me faltas.*

La poesía de Rosales está poblada también por paisajes misteriosos: extraños bosques que arden bajo la claridad opalina de un celaje invertido y que tienen algo de la secreta fascinación de un arrecife de coral, distante y perfecto. Alguna vez el poeta alude explícitamente a esa cualidad submarina de sus bosques («Y formasen los muertos que más amas / un bosque ardiendo bajo el mar desnudo / —el bosque de la muerte en que deshoja / un sol, ya en otro cielo, su oro mudo...»—, (página 107). Es en el soneto «Recordando un temblor en el bosque de los muertos», página inicial de *La casa encendida,* donde Rosales convoca la presencia de los muertos amados para departir con ellos en un extraño bosque simbólico, que es la dimensión prospectiva de la memoria encarnada. Puesto que estos árboles de la sangre ya no tienen conexión alguna con los árboles de la realidad, y bien se adivina a qué padecimiento específico condena la realidad a los muertos: a habitar en un mundo desasistido por la gracia de la palabra, secretamente erosionado por los negativos poderes del silencio. «La palabra del alma es la memoria» (p. 119); pero ésta es también la voz virtual de los seres abolidos, el espejo de una ausencia. El verbo anuncia así la posibilidad del reencuentro y a la vez lo contradice; erige un vasto dolor hecho de adiós y de nostalgia.

Esto bastaría para marcar las diferencias de esta poesía con relación a un libro que influyó decisivamente en la estética de la posguerra: *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso. El protagonista de *Hijos de la ira,* a semejanza del Prufrock de T. S. Elliot, trata de encontrar un significado para un mundo ya desprovisto de sentido; sitúa su búsqueda en una dimensión antropológica, del mismo modo que su idea de salvación implica la existencia de un más allá teológico. Se trata de opciones desencarnadas, de experiencias vividas a un nivel meramente especulativo, de una actitud condicionada por apriorismos y que tiene su correlación en una retórica. *Hijos de la ira* tiene nor-

malmente la elocuencia de un discurso, pero rara vez alcanza la sensualidad temblorosa del presentimiento. La explicación está en su designio: la trascendencia concebida como un absoluto cultural. La trascendencia es en Dámaso Alonso un supuesto, un punto de partida, y en Luis Rosales, por el contrario, un resultado, la conclusión de una aventura. Para Rosales no existe otra trascendencia que la realizable en el ámbito de las palabras, en la esfera de las citas que transgreden las leyes de la causalidad: «la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros...» (p. 119). La posibilidad del reencuentro con los muertos, la posibilidad de encarnación de la memoria, revela así su condición de puro avatar semántico: la salvación se identifica con una función de las palabras, y la gracia no es otra cosa que la plenitud de la expresión. La poesía revela ser la dimensión donde se verifica la única posibilidad real de trascendencia. Pese a su lenguaje sospechosamente metafísico, Rosales ha escrito poesía antimetafísica. En él la trascendencia se ha secularizado. Su *casa encendida* objetiva la realidad de la memoria y tiene algo de la secreta fascinación de un tiempo recobrado.

Un sumario análisis de *La casa encendida* puede servir para verificar la exactitud de todas las hipótesis anteriores. En la primera parte, «Ciego por voluntad y por destino», el poeta comienza por desarrollar una serie de variaciones sobre la palabra *igual,* orientadas a mostrar la inopia, inhumanidad o rutina de la realidad cotidiana. El poeta se interroga sobre el sentido de la existencia («querrías saber para qué sirve estar sentado») y el espejo de la realidad le devuelve una mueca en el vacío. En el marco de esta realidad irrisoria, «en una vida que no tiene memoria perdurable», todo es igual y reflejo de la inopia universal, hasta que de repente hay una ambigua asociación, y esta casa, esta morada, desasistida por la gracia, comienza a emerger bajo una luz diferente de entre las tinieblas de la indiferenciación anterior («Siento de pronto, /ahogada en la espesura de silencio que me rodea, / como una vibración mínima y persuasiva / de algo que se muere para nacer»). La segunda, «Desde el umbral de un sueño me llamaron», coincide con el despertar de la memoria. De repente, un ámbito de luz quiebra el vacío de la noche. El cuarto que el poeta destina a los hijos que algún día tendrá, de repente se ha encendido. Su amigo Juan Panero («Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo») regresa para conversar en la memoria sobre los días pasados. Esta asociación entre el hijo por nacer y el amigo renacido no es casual; son distintos esbozos del proyecto de la trascendencia. El retorno del amigo instaura la continuidad del espacio; entre vivos y muertos sólo se levanta una

barrera que puede o no ser infranqueable y que es una de las formas o metáforas de la nada: el silencio.

La tercera parte del poema, subtitulada con un significativo verso de Villamediana («La luz del corazón llevo por guía»), relata el conocimiento de la casa, que es también un reconocimiento de la soledad, que describe de algún modo la configuración hostil del mundo. Esta parte concluye con la revelación del amor. La oscuridad de la casa tácitamente alude a la imposibilidad del ser para cumplir con su heterogeneidad esencial (para decirlo con las palabras de Machado). Ahora la casa se ilumina con la presencia del ser amado, y el poeta crea la luz, dando al objeto amado un nombre: la epifanía del ser coincide con la epifanía del verbo. La cuarta parte, «Cuando a escuchar el alma me retiro» (5) es una suerte de meditación sobre la esencia del dolor y del tiempo, una reflexión que oblicuamente define a la existencia como un aprendizaje del dolor: «Pero el dolor es la ley de gravedad del alma; / llega a nosotros iluminándonos, / deletreándonos los huesos, / y nos da la insatisfacción, que es la fuerza con que el hombre se origina a sí mismo, / y deja en nuestra carne la certidumbre de vivir...» Dolor inherente a la condición humana; en todo caso, dolor por la fugacidad de las cosas y la nostalgia del bien perdido, y nunca regodeo enfermizo en una inventada vocación de desdicha. Es así, finalmente, a la luz de esta meditación sobre un pasado rescatado en la memoria (en las palabras), que se cierra el poema con una breve quinta parte subtitulada «Siempre mañana y nunca mañanamos»:

*Al día siguiente,*
*—hoy—*
*al llegar a mi casa —Altamirano, 34— era de noche,*
*y quién te cuida?, dime; no llovía;*
*el cielo estaba limpio;*
*—«Buenas noches, don Luis»— dice el sereno,*
*y al mirar hacia arriba,*
*vi iluminadas, obradoras, radiantes, estelares,*
*las ventanas,*
*—sí, todas las ventanas—,*
Gracias, Señor, la casa está encendida.

*La casa encendida* fue inicialmente publicada en 1949, y *Rimas*, en 1951. Los textos utilizados para esta sumaria revisión de algunos de los

(5) Los cinco endecasílabos utilizados para subtitular las distintas partes de *La casa encendida* pertenecen a los siguientes autores: «Ciego por voluntad y por destino» a Villamediana; «Desde el umbral de un sueño me llamaron», a Machado; «La luz del corazón llevo por guía», también a Villamediana; «Cuando a escuchar el alma me retiro», a Salinas, y «Siempre, mañana y nunca mañanamos», a Lope de Vega.

aspectos centrales en la obra del poeta difieren considerablemente de los originales. Hay no pocas y sustantivas alteraciones e incluso poemas íntegramente nuevos; pero en lo esencial (en sus motivaciones, en su espíritu) estos libros continúan siendo los mismos de hace veinte años. Y hoy, como hace veinte años, la lectura de estos dos libros supondrá una maravillosa sorpresa.

## II. Sobre una invención de Rosales: El Conde de Villamediana

*The road of excess leads to the palace of wisdom.*

William Blake

Hasta fecha relativamente reciente el poeta Juan de Tasis, Conde de Villamediana, era poco menos que desconocido en las letras españolas. Hace ya más de cuarenta años un filólogo ilustre, Dámaso Alonso, *inventó* prácticamente a un poeta genial, don Luis de Góngora, rescatándolo de ese segundo anonimato que es el desdén o la incomprensión. En fecha más reciente, Luis Felipe Vivanco y Félix Grande han *inventado* a Juan Larrea y Carlos Edmundo de Ory, respectivamente (6). Este tema de las invenciones es en sí fascinante y presumiblemente inagotable, pero aquí lo que interesa no es formular una teoría sobre el tema, sino hablar sobre una de las invenciones más notables de este siglo: Juan de Tasis, Conde de Villamediana, *inventado* por el investigador Luis Rosales.

En efecto, pocas veces ha resultado el vocablo *invención* tan adecuado como en el presente caso. Desde época lejana Rosales ha alternado (o simultaneado) la actividad poética con el ejercicio de la investigación y la crítica literaria. De la primera han resultado poemas tan memorables como *La casa encendida.* De la segundo, un tratado monumental sobre *Cervantes y la libertad* (7), docenas de artículos y ensayos sobre temas literarios, históricos y artísticos en general (algunos

---

(6) Juan Larrea: *Versión celeste,* Barral Editores, 1971, y Carlos Edmundo de Ory: *Poesía (1945-1969),* Edhasa, 1970. De hecho, hasta el momento de aparecer estas ediciones, preparadas y prologadas la primera por Luis Felipe Vivanco, la segunda por Félix Grande, tanto Larrea como Ory eran dos poetas prácticamente inéditos.

(7) Luis Rosales: *Cervantes y la libertad,* Editora Nacional, Madrid, 1957. Actualmente Rosales está a punto de concluir una refundición de su obra desglosada en cinco libros menores.

de ellos recogidos en libro bajo el título global de *El sentimiento del desengaño en la lírica barroca* (8), y varios miles de folios, fichas y observaciones sueltas que aún aguardan el momento de la elaboración definitiva en libro para mostrar todo lo que puede dar de sí una vida dedicada a la investigación y el estudio, cuando además está asistida por la triple luz de la inteligencia, el amor a la verdad y la pasión de la belleza.

Todo ese laberinto de conocimientos y preocupaciones parecería haber cuajado, en el caso de Rosales, y al menos en lo que hace a sus preocupaciones críticas, en torno a la figura de Villamediana. A Rosales se le debe la primera edición responsable de sus poesías, el haber desempolvado no pocos de sus inéditos y el haber clarificado definitivamente el tenebroso misterio que rodeaba el nombre de este poeta en un hermoso libro titulado *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* (9). A partir de ahora la figura del Conde ha alcanzado definitiva consistencia. Así como hay un Baudelaire de Sartre y un Homero de Chapman, en lo sucesivo podrá hablarse también de un Villamediana de Rosales. Y conste que esto no implica una tentativa solapada de sacralización del texto (¡El Demonio nos ampare de nuevas palabras reveladas!). Implica sólo afirmar que Villamediana ha sido rescatado al olvido (como poeta, en una edición moderna y sumamente divulgada; como hombre, en una fascinante biografía) por obra de Rosales, y que, correlativamente, la obra de Rosales se ha convertido en condición *sine qua non* de la existencia del evasivo y redivivo Juan de Tasis. Indisolublemente unidos a tres siglos y medio de distancia, Villamediana y Rosales han establecido un duradero diálogo, cuya persistencia hubiera llenado de estupefacción y entusiasmo a Helena Petrovna Blavatsky y su armada de teósofos.

*Pasión y muerte del Conde de Villamediana* es, como ya se ha observado, un estudio biográfico (aunque en rigor se limite a los últimos días del Conde). Puede, no obstante, ser leído como una obra de ficción, incluso como una novela policial. Su método es inobjetable. Los datos manejados incluyen un conocimiento exhaustivo de la España de la época bajo sus múltiples aspectos, y no excluyen de ningún modo la documentación hasta ahora inédita. Ahora bien, ¿en virtud de qué toda esta masa de erudición y arqueología se dinamiza hasta el punto de cobrar la velocidad de un relato de aventuras? Probablemente es aquí donde se hace necesario aludir al instinto de la justicia («Siento demasiado respeto por el hombre como para suponer que la

(8) Luis Rosales: *El sentimiento del desengaño en la lírica barroca.* Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1966.

(9) Luis Rosales: *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* Ed. Gredos, Madrid, 1969.

justicia no es en él un instinto», W. H. AUDEN). Villamediana ha sido durante tres siglos víctima de una siniestra conjura. El día 21 de agosto de 1622 caía asesinado en la calle Mayor de Madrid. Un proceso *post mortem* establecía posteriormente su culpabilidad en un asunto de sodomía. Juan de Tasis se eclipsaba para dejar paso a una leyenda.

Armado con la circunspección de quien no desconfía enteramente de los condenados y de la certeza de que no hay valores ni veredictos intemporales e inamovibles, Rosales emprende a lo largo de la obra una apasionante investigación susceptible de provocar reacciones admirativas (o invariablemente rencorosas) en cualquier sabueso de profesión. No creo que sea éste el lugar indicado (ni el que esto escribe el crítico autorizado) para debatir por extenso las múltiples hipótesis barajadas en el curso de la obra. Más conveniente resulte tal vez limitarse a exponer el resultado de la investigación. Juan de Tasis, Conde de Villamediana, fue asesinado por orden del rey Felipe IV, a instigación del Conde-Duque de Olivares. La causa visible fue que Villamediana hubiera osado alzar sus ojos hacia la reina Isabel de Borbón, provocando así la airada reacción de su marido. Una causa adicional (y tal vez la causa *real*) fueron los celos del Conde-Duque, privado del rey, y que veía ascender la estrella de Villamediana con creciente inquietud. Finalmente, el proceso *post mortem* y su inculpación como sodomita parecen no haber sido otra cosa que una maquinación del Conde-Duque para enlodar definitivamente la memoria de su víctima y defender la figura del rey.

Juan de Tasis fue no sólo un notable poeta, sino también el inventor de un género literario: esa forma sublimada del libelo denominada sátira política. Escribe Rosales: «Cuando escribe estas sátiras, Villamediana no quiere convencer, sino combatir; y aún más, no quiere, precisamente, combatir, sino infamar (...). Salen en su colada los padres, los abuelos y las esposas de los acusados...», etc. Poco más adelante habla Rosales de un Villamediana que, tras la muerte de Felipe III, vuelve a Madrid para encontrarse convertido en figura prestigiosa, visto por el pueblo como acerbo censor de los vicios y la corrupción del régimen anterior. Todo esto da origen a un vasto y deplorable malentendido. Un hombre que ataca a un ministro corrupto infamando a su parentela de hecho no es moralmente superior a la víctima de sus ataques. Que Villamediana hubiera alcanzado una inmensa difusión entre las bajas clases sociales no significa que su poesía implicara una crítica progresista (desde el punto de vista de las clases populares) contra un régimen corrompido. Significa sólo tal vez que sus chocarrerías e invectivas calumniosas habían sabido halagar los bajos instintos de esa hidra de mil cabezas que es siempre un pueblo envilecido

y embrutecido. Según esta interpretación de Rosales, no resultaría ni conveniente ni lícito contraponer un Villamediana reformista a un Conde-Duque de Olivares corrupto y hambriento de poder. En Villamediana, hombre de su tiempo, se daban cita las mayores contradicciones. Villamediana podía ser hombre de grandes virtudes, amante platónico e indignado censor de las costumbres. A la vez, podía carecer de convicciones políticas, se sabe que en su cargo de correo mayor no fue precisamente un dechado de eficiencia y honestidad y que anduvo complicado en historias delictivas de varias clases. Tal vez lo lógico resulte suponer que si Villamediana ambicionaba el poder, la fuerza que lo impulsaba era —como en el Conde-Duque— la mera ambición de poder.

Esta visión de un Villamediana virtuoso y pecador, triunfalista y ocupado al mismo tiempo en cortejar la muerte, extraña simbiosis de cortesano y demagogo, puede prestarse a múltiples discusiones. El Villamediana de Rosales puede y debe ser discutido porque es un Villamediana vivo, y como tal, fundamentalmente polémico. O, mejor dicho, es una verdadera invitación a la polémica. El respeto de Rosales hacia el lector se manifiesta normalmente en su ausencia de afirmaciones gratuitas o taxativas, en su persecución del adjetivo matizado y persuasivo. En suma, la suya es una prosa elocuente, dirigida simultáneamente a la inteligencia y la sensibilidad, y nada tiene que ver con esa prosa irritante y terrorista, erróneamente llamada polémica y en el fondo profundamente intimidatoria, de quienes simulan esgrimir ideas con la misma sutileza dialéctica con que en el siglo de Lepanto se manipulaban las espadas y los alfanjes. Correlativamente, el respeto del lector hacia el autor se manifiesta en su negativa a divinizar el texto: en la *praxis discrepante,* como macarrónicamente apostillaría ese extraño producto del tomismo, la revolución y el trópico que es el cubano universal José Lezama Lima.

Una última observación. En algún lugar de su libro escribe Rosales: «La personalidad de Villamediana recuerda vivamente la de lord Byron. Valdría la pena hacer un paralelo de ambas biografías.» Quizá mucho más vivamente todavía, sin embargo, recuerde a la de Christopher Marlowe, el genial o abominable contemporáneo o *alter ego* de William Shakespeare, que se desvaneció unos pocos años antes del asesinato de Villamediana en la bruma de un amanecer londinense. Su muerte ha perseverado bajo la forma del enigma, según sibilinamente apuntó T. S. Elliot. Las semejanzas con Villamediana son notorias: ambos disfrutaron de una enorme popularidad, basada sobre todo en el ejercicio de la maledicencia rimada; ambos estorbaron a los planes de algún todopoderoso que dispuso su eliminación; uno fue

asesinado; el otro se desvaneció en un misterio no inferior al de la muerte. Ambos fueron contemporáneos, jugadores, mujeriegos, tuvieron libre acceso a los círculos de palacio y nunca se caracterizaron por su excesivo apego a las normas morales de su sociedad. Es más: su crítica radical de la sociedad en que existieron se verifica en la ortodoxia negativa de su amoralidad y su inconducta.

Pero todo esto no pasa de ser otra mera hipótesis. En todo caso, casi siempre ocurre. Leer a Rosales, como conversar con él, es como darle la vuelta al mundo. Nunca se sabe dónde se irá a parar. He aquí una laboriosa síntesis del fenómeno Juan de Tasis: «Tenía que ser así—escribe Rosales—, dada su situación vital, irremediablemente sin salida, pero también por su modo de ser, no lo olvidemos, pues su divisa debió ser ésta: *Todo lo posible es poco*. La desmesura romántica sólo se satisface con la muerte. Por todo cuanto sabemos de él, el Conde de Villamediana era un hombre romántico y desmesurado, *a quien no le bastaba vivir.*» Observación que recuerda el epígrafe de William Blake a esta nota y que Villamediana y Marlowe podrían haber adoptado como compartida divisa: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.» Aunque a ellos los condujo sólo a pasearse junto a la sombra de Aquiles por el Hades, que tal vez sea el verdadero palacio de la sabiduría. ¿Verdad, don Luis?

*JUAN CARLOS CURUTCHET*

# DE ROSALES, DE CERVANTES Y DE LA LIBERTAD

Recuerdo bien aquella tarde que conocí a Luis Rosales. Fue en la primavera de 1960. Nos presentó un amigo común y antiguo colaborador también de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS: José María de Quinto. En aquellas fechas, algunas de las revistas donde yo escribía se habían ido a pique, y José María de Quinto me sugirió que escribiera en CUADERNOS. Como le hiciera ver que no conocía a nadie en esa publicación, él me dijo que me presentaría a su director, Luis Rosales. En efecto, concertamos la cita y fuimos los dos a CUADERNOS en la moto que De Quinto tenía entonces, y que era tan conocida como él en la vida literaria de 1960.

Alto, grueso, campechano, Rosales dijo que no tenía inconveniente, que en principio estaba de acuerdo. Necesitaba un colaborador de teatro, y si mis artículos le gustaban, me incorporaría a la revista. Quedamos en que, pasados unos días, le entregaría una primera colaboración que serviría de prueba. De Quinto y yo nos fuimos después a tomar unos «chatos» de vino, y estuvimos hablando de teatro, de literatura y de los problemas de la vida española, que continúan siendo los mismos.

En cuanto regresé a la casa de huéspedes en que vivía entonces, me puse a trabajar en el artículo para CUADERNOS. La temporada había sido bastante floja. Sólo un importante estreno: *La cornada,* de Alfonso Sastre. Dediqué a *La cornada* una amplia atención, y también me referí a algunos temas más, que ya no recuerdo. Con el artículo en el bolsillo, me presenté por segunda vez en la revista. Rosales me recibió en su despacho. Como en la entrevista anterior, fumaba un puro habano, cuyo fuerte aroma impregnaba la atmósfera del despacho y de la contigua sala de redacción. Echó un vistazo a mi artículo y, con gran cautela, dijo que de extensión estaba bien. Que le llamara a la semana siguiente: ya lo habría leído y me podría dar una respuesta definitiva acerca de mi posible colaboración regular. Nos despedimos.

—*Encantao*—dijo con su inveterado acento andaluz, ese acento que tan a menudo le hace convertir la *s* en *ch,* sonriente y levantándose a medias del sillón.

Pero no hube de esperar a la otra semana. Al día siguiente me llamó el propio Rosales por teléfono. Que ya había leído el artículo. Que le había gustado mucho. Que le parecía muy bien que me incor-

porara al equipo de colaboradores de la revista. Que preparara rápidamente más original, porque iba a cerrar en breve los números de verano. Fui a darle las gracias, pero él me cortó diciendo:

—De nada, de nada. Hasta pronto. Encantao.

De este modo empecé a colaborar regularmente en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS y a ser, casi de inmediato, uno más de los innumerables amigos de Luis Rosales, que, como es sabido, son legión, y los hay de todas las edades y de todas las tendencias. Además de su círculo de amigos más íntimos —escritores de su edad, creo que en su mayoría «desilusionados» como él—, Rosales ha sabido establecer lazos de fuerte y sincera amistad con escritores de promociones muy posteriores, sucesivamente incorporados a la vida literaria en estas dos últimas décadas. Todos los escritores jóvenes que hemos estado vinculados a CUADERNOS —pienso en Fernando Quiñones, en Félix Grande y en otros muchos— hemos encontrado en Rosales un amigo entrañable, abierto y generoso. Parafraseando a Machado, cualquiera de nosotros puede decir de Rosales que es un hombre «en el buen sentido de la palabra, bueno». Pero ¿me permite el lector que volvamos a aquellos días de la primavera de 1960?

Los problemas de la vida española, he dicho antes, continúan siendo los mismos; ahora quiero añadir que, si bien nada ha cambiado en la estructura de nuestra sociedad, algo importante ha empezado a cambiar en la estructura mental de los españoles. Hoy se está generalizando una conciencia de que las cosas no están bien como están. En 1960 éramos muy pocos quienes pensábamos así. Por consiguiente, adoptar una postura abiertamente crítica, incluso en materias artísticas, era poco viable desde una tribuna pública. (No digo que hoy sea realmente viable, pero sí parece evidente que es menos inviable que entonces.) Además de la censura, no hay que olvidar la autocensura que existía en las publicaciones periódicas de aquellos años. Sólo en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS y en dos o tres revistas más —en *Insula* o en *Primer Acto,* por ejemplo— era posible escribir, no diré *con libertad,* pero sí con *un poco de libertad.* Era muy poco —sigue siendo muy poco—, ciertamente, sí; pero en contraste con las demás publicaciones periódicas era *algo,* y el hecho de ser algo suponía la posibilidad de tomar, a nivel personal, determinadas posturas independientes, determinadas actitudes críticas. Al abrir las páginas de CUADERNOS a la colaboración de algunos escritores jóvenes e inconformistas —actitud que, con buen criterio, José Antonio Maravall ha sabido mantener y desarrollar—, Luis Rosales no obedecía a otra orientación que a la dictada por sus propias convicciones liberales, por su rigurosa ética

intelectual. Recuerdo que más de una vez tuvo problemas de régimen interior a cuenta de algún artículo mío. En una ocasión, al contarme lo sucedido cuando ya el temporal había amainado, terminó diciéndome:

—Te digo esto para que lo sepas, no para coaccionarte. Tú sigue escribiendo como quieras.

Le di las gracias y se despidió como siempre:

—Adiós. Encantao —mientras medio se levantaba del sillón.

Esto no quiere decir que él estuviera de acuerdo con aquel artículo mío. Seguramente no lo estaba. Pero el Rosales de 1960 había descrito ya la gran evolución de pensamiento que tan perfectamente se refleja en su obra a partir de *La casa encendida* (1949). Esa evolución se suele entender como un giro hacia la intimidad y la subjetividad, y así es, en efecto, pero siempre que no olvidemos que *unamunianamente,* en la nueva perspectiva intimista y subjetivista del escritor surge, como una derivación última y fundamental, el descubrimiento del *otro.* De la relación con el *otro* y del problema de la libertad tratan muchas páginas de *Cervantes y la libertad,* esa gran obra, publicada precisamente en este 1960, que —con sus alrededores— estoy evocando. Desde sus convicciones católicas y a la vez humanistas, Rosales llamaba la atención sobre el valor de la libertad de la persona humana en el pensamiento de Cervantes y en el pensamiento católico. No sabremos nunca lo que habría pensado Cervantes de los puntos de vista de Rosales ni tampoco lo que pensó la mentalidad católica española de aquel momento, un momento en que casi nadie sospechaba la inminente apertura conciliar y posconciliar. Aun dentro de un plano literario, *Cervantes y la libertad* proponía, además de nuevos modos de entender a Cervantes, nuevos modos de entender la libertad en la vida española, aunque no todo el mundo lo supiera o lo quisiera ver. Pienso que esta propuesta indirecta de Rosales —al lado de media docena de libros más— tiene ya un profundo, positivo valor histórico.

Era necesaria esta pequeña divagación para comprender que el talante personal de Luis Rosales —su innata condición de hombre de bien— es inseparable de su pensamiento auténticamente liberal, o si se prefiere, a la inversa. Pensara Rosales como quisiera acerca de la religión o de la monarquía, su sentido de la libertad era tan puro y verdadero, que constituía un sólido puente de comunicación con aquellos jóvenes de 1960, que, aunque no esperábamos exactamente lo mismo que él esperaba, coincidíamos con él en estimar la libertad como un bien muy alto y como una necesidad inexcusable. La conciencia de la libertad, como la conciencia del arte, une a los hombres. Ade-

más, la rigurosa ética personal, la bondad personal, son cualidades ante cuya presencia no se puede permanecer indiferente. Nos obligan a la admiración. A la admiración de quien, como Rosales, ha sabido sostenerlas en su más elevado vértice.

Sin embargo, y aun pareciéndome importantes todas estas cosas —importantes, sobre todo, al comprobar hasta qué punto está hoy envenenada nuestra vida literaria—, no es particularmente de esto de lo que aquí quiero hablar. Quiero hablar del magisterio intelectual de Rosales, eligiendo como muestra dos cuestiones que me preocupaban profundamente en 1960 y que me siguen preocupando hoy: la antinomia realidad-imaginación y el concepto de la libertad en algunas novelas cortas de Cervantes; más concretamente, en *El celoso extremeño.*

No puedo ocultar que mi interés con respecto al primero de estos puntos surge por el hecho de haberme tenido que enfrentar, en mis modestas experiencias como narrador, a los «tirones» con que estas dos fuerzas antinómicas y exigentes, realidad e imaginación, convierten el acto de narrar en una permanente lucha de contrarios. (Sólo nuestros críticos al uso, en sus cómodos y convencionales esquemas y clasificaciones, pueden admitir que los términos «realista» e «imaginativo» son conceptos absolutos e independientes entre sí). Siempre he pensado que esta antinomia, que desde luego es común a todos los géneros literarios, encuentra su mayor expresividad en el cuento y en la novela corta, en cuya historia —desde las formas más antiguas, las leyendas o los *fabliaux* hasta las formas modernas— encontramos las manifestaciones más extremas de lo real y de lo imaginario. En el ámbito de la narrativa breve contemporánea, y para poner un solo ejemplo, baste recordar las coordenadas que resumen los nombres de Chejov y Maupassant, por un lado, y Poe y Kafka, por otro. Pero una visión alerta del problema nos lleva no tanto a comprobar que se produce un predominio de lo real o de lo imaginario en unas obras u otras, como sí a indagar en la manera cómo tal antinomia estalla *en el seno de una misma obra,* y en cuál es el acuerdo, finalmente, encontrado por el autor. (Digo *acuerdo* y no *equilibrio,* pues éste es sencillamente imposible.)

Cervantes, como siempre, es piedra de toque. En las *Novelas ejemplares* vemos, desde luego, novelas cortas que se adscriben a cualquiera de estos dos planos: aquel en que predomina lo real o aquel en que predomina lo imaginario. Pero de lo que se trata fundamentalmente, es de que algunas de sus mejores novelas cortas —pensamos, sobre todo, en *El celoso extremeño* y en *Rinconete y Cortadillo*— escon-

den en su interioridad esta lucha de contrarios con una riqueza verdaderamente asombrosa, resultando el acuerdo final, por ello, de excepcional interés, y más aún por ser tan distinto en cada caso.

En lo que concierne a *El celoso extremeño,* Rosales ha dicho las palabras justas que permiten recuperar este texto de las deformaciones originadas por una óptica naturalista y decimonónica. Así, por ejemplo, nos dice Rosales lisa y llanamente: «exigir verosimilitud a novelas como *El proceso,* de Kafka, o *El celoso extremeño* es pedir peras al olmo». Efectivamente, no pocos aspectos de este relato, cuidadosamente observados, nos revelan un amplio predominio de lo imaginativo sobre lo real. Vamos a poner un par de ejemplos. En primer lugar, la casa de Carrizales, que Cervantes describe así:

> ... compró una (casa) en doce mil ducados en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de la casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta,* hizo una caballeriza para una mula, y encima de ella, un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de cuidar de ella, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azoteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiese ver otra cosa; hizo torno, que de la casapuerta respondía al patio...

Estas y otras medidas adopta el viejo y celoso Carrizales. Tal es el hogar —la cárcel— que espera a la inocente y dulce Leonora. Pero la que nos interesaba destacar aquí era justamente el aspecto irreal, fantasmagórico, de semejante vivienda. Vayamos ahora con el otro ejemplo y que es el siguiente: la insistencia de Cervantes en que varios personajes se duermen, sin más, en situaciones enormemente tensas. El caso máximo, claro está, es el de Leonora y Loaysa, que se duermen estando los dos en el mismo lecho y sin que se llegue a consumar plenamente el adulterio. Pero este sueño no está aislado de otros. La dueña, Marialonso, abrasada en deseos por Loaysa y en espera de entregarse a él, se duerme a la puerta de la habitación en que se hallan el *virote* y la dama. En el mismo sentido abunda Cervantes al presentarnos el desmayo de Carrizales, cuando éste acude a su dormitorio en busca de una daga con la que satisfacer su venganza... Bien dice Rosales que «en *El celoso extremeño* cada cual duerme cuando Cervantes quiere», y que «la inverosímil pululación de todos estos sueños... pone de relieve el aire irónico y burlón de la novela». Pero detengámonos un instante sobre el primero de estos sueños, el de Leonora y Loaysa, que constituye el centro de la polémica que abre Rosales con Castro y otros comentaristas anteriores.

Como es sabido, de *El celoso extremeño* y de *Rinconete y Cortadillo* hay una versión anterior a la edición de las *Novelas ejemplares* de 1613. Esta versión es de 1606 (?) y aparece en el conocido manuscrito de Porras de la Cámara. Entre otras diferencias, en la primera redacción se lee que Leonora llega a entregarse a Loaysa; en la de 1613, Leonora no cede a los requerimientos de Loaysa, y ambas se quedan, finalmente, dormidos, sin que llegue a consumarse el acto sexual. Por supuesto que, en un relato realista, semejante escena sería de un convencionalismo inadmisible... Pero ahí radica el fondo de la cuestión: *El celoso extremeño* no es un relato realista; quiero decir que el *acuerdo* se resuelve con predominio de lo imaginativo sobre lo real, y luego veremos cómo. Escribe Rosales: «No se puede entender la belleza de este final sino partiendo del carácter de *farsa* de la obra y reconociendo el ambiente de aceptada inverosímilitud que tiene toda la novela (...). *El celoso extremeño* es una farsa, una tragedia burlesca, y su final es una joya, una exageración, una caricatura más atrevida y afortunada todavía que las cien mil que ha utilizado Cervantes para crear el ambiente burlón, satírico y deformante de su novela.»

Pues bien, ¿dónde radica el sentido o, como dice Rosales, «la belleza» de esta tan debatida escena? De inmediato pasaremos a ese punto. Ahora podemos señalar ya el *cómo* de ese acuerdo en la antinomia realidad-imaginación y nuevamente a la luz de las reflexiones de Rosales. Escribe Rosales que «la finalidad artística que interesa a Cervantes no es el realismo, sino el vitalismo», añadiendo con respecto a este *vitalismo* que «su centro de gravedad no se desplaza hacia lo fantástico ni se limita a lo real». Un paso más todavía: nos dice Rosales que este *vitalismo* corresponde al «plano de la vida, donde lo imaginario y lo real se funden en una misma consistencia». Queda claro el problema. El *acuerdo* se produce mediante una difícil integración radical de estos dos componentes antinómicos. Lo imaginario, sin duda, se sobrepone a menudo a lo real, pero lo real nunca queda desplazado del ámbito narrativo creado. Y es el humor, con toda seguridad, el elemento que permite cohesionar tan complicado y brillante artificio.

Si nos volvemos a formular la pregunta acerca del sentido del sueño Leonora-Loaysa, podremos contestar a la otra cuestión fundamental que nos habíamos preguntado: el tema de la libertad en esta novela corta de Cervantes. «La defensa de la libertad —afirma Rosales— es una de las finalidades que determinan su creación y dan sentido y ejemplaridad a la novela de *El celoso extremeño*.» Esta «defensa de la libertad» se nos manifiesta en todo su relieve a partir de las siguientes observaciones de Rosales: «Debe tenerse en cuenta que Carrizales y el Loaysa han cometido el mismo error. Ninguno de ellos

tiene en cuenta la libertad de Leonora. Carrizales quiere sustituirla con cerrojos y granjerías, y el Loaysa, con abrazos y músicas. Ambos suponen gratuitamente que Leonora debe comportarse con arreglo *a una ley* (...). Ninguno de ellos piensa que Leonora es libre y puede decidir su vida por sí misma. El viejo se pierde porque tiene la cabeza hueca, y piensa que quien no conoce no desea, y el joven se pierde porque tiene el corazón vacío y piensa que Leonora tiene que acostarse con él porque dos y dos son cuatro. Ambos incurren en el mismo error: no contar con la libertad de Leonora. Ambos deben pagar la misma pena, y en efecto, los dos se quedan sin ella. El final es extraordinariamente afortunado y cervantino. La libertad, con la que nadie ha contado, termina por imponerse a todos.» Reforzando este paralelismo Carrizales-Loaysa (que en la estructura de la narración se presenta en dos tiempos y en dos ritmos claramente delimitados, consecutivos: Carrizales levanta su complicada fortaleza; Loaysa la va desmontando con idéntica paciencia y facilidad), señala todavía Rosales: «La juventud de Carrizales nos recuerda al Loaysa, y la vejez de Loaysa se nos antoja que va a ser la de Carrizales. La novela parece que comienza de nuevo —muy irónicamente— en el final. El Loaysa termina yéndose a las Indias, igual que Carrizales se había ido.»

En el análisis de *El celoso extremeño*, como en el de otras obras fundamentales de Cervantes, Luis Rosales ha sabido detectar y enseñarnos cuál es el núcleo del pensamiento cervantino: el problema de la libertad, con todas sus múltiples connotaciones. Sorprende, desde luego, que hasta 1960 nadie se hubiera propuesto esta ardua, gigantesca tarea. Pero a mí no me sorprende lo más mínimo el que esta tarea se la propusiera y llevara a buen término el Luis Rosales que conocí en 1960; líneas atrás va dicho el porqué.

*RICARDO DOMENECH*

# «EL CONTENIDO DEL CORAZON»: SU SIGNIFICACION FILOSOFICA

## I

En este sorprendente, cálido y cautivante libro de poesía de Luis Rosales encontramos, al correr de su lectura, una profunda meditación sobre la vida. Diríamos aún, sobre la esencia de la vida, o mejor, la vida exhibida en su misma esencia. La temática en principio no tiene por qué sorprendernos, puesto que este libro es la versión poética de la propia vida de su autor. Es una autobiografía vertida en forma de poemas.

Pero ¿desde cuándo una autobiografía exhibe, de suyo, algo esencial? Más bien estamos acostumbrados a que las biografías no sean más que vidas particulares, concretas, donde normalmente estas historias personales —por importantes que sean— quedan ceñidas al estricto círculo de las circunstancias, hechos y pensamientos que el autor ha desarrollado a lo largo de un período de su vida. En ciertos casos se escriben como ilustración o ejemplo de concepciones históricas en las que se intenta mostrar cómo, de alguna manera, determinados acontecimientos de significación política, cultural o social para una nación o para la historia de la humanidad en general, se «encarnaron» en la vida de estos personajes. En otros casos, las autobiografías no son más que la voluntad de perduración del autor; de perdurar ya sea con la convicción que tiene algo que legar a los demás, ya sea simplemente por la pretensión de no caer en el olvido.

¿Qué queremos decir con qué, en este especialísimo caso, nos encontramos, implicada en una autobiografía vertida en forma poética, con una consideración de la vida en su esencia misma?

¿Es acaso esta obra de Luis Rosales un ensayo de filosofía?

La filosofía desde siempre se ha reservado la tarea de preguntar por la esencia de las cosas, buscando dar respuesta independientemente de los casos particulares, tratando de comprender la verdad en ellas alojada. Es la consideración abstracta de las cosas; tal manera de proceder es la que, en definitiva, la ha distinguido de otras manifestaciones del espíritu.

---

NOTA.—Todos los entrecomillados son palabras de Luis Rosales y todos los números que aparecen entre paréntesis corresponden a las páginas de *El contenido del corazón*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

Ciertamente, este libro de Luis Rosales no es ni mucho menos un ensayo de filosofía. Es un libro de poesía, que trata de UNA vida; la vida concreta del propio autor. Es por eso que se pone irresistible la pregunta: Pero ¿es que también la poesía nos dice «qué» son las cosas?

Parece que no; por lo menos a primera vista, nada más lejos del ánimo de un poeta que hacer filosofía, nada de abstracciones, sino, por el contrario, labor dolorida o regocijada con las imágenes concretas, en las sugestiones del lenguaje; es más bien la tarea del despliegue de la sensibilidad que de la inteligencia objetivante.

Sin embargo, la realidad no sabe en última instancia de recortes o supresiones y no concede su plena y fundamental explicitación solamente a una ciencia o a un saber o, inclusive, a un hacer.

Al fundamento, a lo esencial, al ser mismo le es indistinto el modo de venir a la presencia, de llegar a desvelarse. Sólo exige ciertas condiciones; la principal de ellas es la disposición para que así se pueda revelar. Y esa disposición nuestra es originariamente la de apertura a la totalidad. Todo un mundo se esconde tras esa escasa formulación, y aunque no es aquí el lugar apropiado para desplegarlo, no pasa desapercibido que esta apertura a la totalidad comporta como rasgo distintivo un consentimiento (tomado en la doble implicación de dejar ser y sentir con) a lo que nos excede, o dicho de otro modo más técnico, comporta la experiencia pre-ontológica del Ser.

Nada está clausurado en sí mismo. Todo constituye un plexo de referencias significativas que convergen, que pugnan por converger hacia el espíritu humano capaz de recogerlas, buscando ser traídas a su actual presencialidad y por lo mismo haciéndose verdad sucesivamente.

El advenimiento a la presencia de lo que busca presentificarse encuentra, sin embargo, zonas del espíritu más permeables a su desvelación. Tres modos privilegiados de experiencia están en la base de la filosofía, la teología religiosa y la poesía. Héctor Mandrioni, en su precioso libro *Rilke y la búsqueda del fundamento,* lo precisa así: «Las potencias metafísicas del espíritu que, como la teología religiosa, la filosofía y la poesía, se ocupan cada una desde sus visualizaciones específicas del fundamento último de la realidad deben aprender a dialogar entre sí» (p. 24. Ed. Guadalupe. Buenos Aires, 1971). Ciertamente tienen visualizaciones específicas, pero identidad de apertura o intención.

Toda presentificación comporta necesariamente un lenguaje, que la mantiene en la presencia actual, o por lo menos, que le concede la

posibilidad de rastrear las huellas que han conducido a este advenimiento.

Cada una de estas tres modalidades básicas de corresponder al fundamento tiene su propio acuñamiento obtenido por siglos de historia, y tal manera de acuñarse en un lenguaje específico les otorga esa «visualización específica» y el violarlo entrañaría sin duda el riesgo de no corresponderle. Pero al par no debemos olvidar que ese mismo lenguaje que le ha otorgado la posibilidad de su experiencia, está generando continuamente las posibilidades de su ocultamiento al esclerosarse o entificarse en alguna de sus múltiples dimensiones.

Luego de este brevísimo, pero indispensable, rodeo creemos haber ganado algo en orden a la pregunta que desencadenó nuestra meditación. ¿Es acaso *El contenido del corazón* una obra de filosofía? ¿Nos dice acaso la poesía cuál es el fundamento de todo?

La respuesta es casi obvia: ciertamente que no, tomadas en su matiz específico la filosofía es tal y la poesía cual. Sin embargo, esta obra, desde su específica diferenciación, ha entrado en la zona del fundamento, esto es, ha llegado a la cercanía de lo idéntico, donde toda diferenciación está en ciernes, por lo que le suministra al pensar filosófico un camino regio por el cual internarse, tal vez con más holgura y profundidad que desde su propia especificidad.

Este, entendemos, es el acontecimiento que en esta obra de Luis Rosales ha tenido lugar. Corresponde ahora verlo más de cerca.

## II

No se puede leer *El contenido del corazón* sin palpitar emocionadamente; su lectura no deja intervenir a la razón objetivadora. Es preciso de entrada sumergirse en él, tal como él viene propuesto. Es la maestría del lenguaje usado por Rosales (¿o que se usa en él?) lo que nos provoca esa imposibilidad de tomar distancias, la que genera esa atmósfera emocional que nos invita a recogernos al par que nos distiende. Decimos recoge y distiende; nos recoge de nuestro habitual y cotidiano estar en lo otro, en lo ajeno; nos recoge de la sistemática alienación a que estamos sometidos por la sociedad actual, y simultáneamente nos distiende, nos despliega a nosotros mismos en nosotros mismos en nosotros, fuerza a que nuestra alma encogida y funcionalizada en unidimensionales actividades se extienda, se reconozca en su amplitud, se percate de su consistencia.

Allí está en operación lo que enunciábamos más arriba, este lenguaje conduce, no clausura, abre accesos a lo íntimo —la región de

la confluencia de lo instintivo-ciego y lo abstracto-lúcido—, nos pone en ruta a lo esencial. Se instala justamente en implícito contraste, por rechazo, del clausurante lenguaje del mundo científico-técnico, que a fuerza de numerar, registrar y tabular, ha echado sobre la región de las experiencias originarias el granítico manto de la positivación normalizadora, niveladora con el ya hoy explícito afán de ponerlo todo a la mano, de que nada quede sin manipulación.

Rosales nos ha abierto un mundo que nos retrotrae.

Retro-traer. ¿Qué es eso que nos trae hacia atrás?

Lo *paradójico* y sorprendente es que eso que nos detiene, que desde atrás nos tira, es lo que —teóricamente— está allende nuestro, más allá de nosotros; esto es: la muerte.

«Lector: éste es un libro ya puesto en orden por la muerte» (p. 15), y queriendo decir libro se dice vida, «yo me resumo a él» (11), dice terminantemente su autor. Y así es nombrada, presentificada la muerte; como lo que nos aguarda y nos atrae irresistiblemente, pero que en lugar de envararnos, ocultarnos o forzarnos a adoptar actitudes heroicas al comprenderla como el fin de nuestros proyectos o como la insoslayable irrupción de la nada en nuestra aspiración de absoluto, la muerte nos propone regresar. «Regresar ya es hacer testamento» (22) y «... comprendo que vivir es ver volver» (24). Así se descubre el sentido de la muerte, haciéndonos comprender el sentido de la vida y comprendiendo ésta, gana la muerte la plenitud de su sentido. Auténtico círculo —no vicioso— hermenéutico. «Vivir es ver volver, porque la muerte no interrumpe nada» (149). Introduzcámonos en esta hermética y ceñida formulación, puesto que todo el libro no es más que su explicitación.

¿Qué es este ver que denomina al vivir? Por de pronto, aquí ver no es más mirar. Ver aquí está tomado en ese profundo sentido que late en esa tan frecuente expresión cotidiana: No veo de qué se trata. No es el ver de los ojos, que se posa sobre las cosas, captándolas allí, en ellas, en sí. Es un ver espiritual, es como una intuición comprehensiva, es comprender algo, esto es, asirlo por dentro por lo que lo funda, en una palabra, es re-conocerlo, o sea, recordarlo. «Mirar es una cosa y recordar es otra ¡tan distinta! y, sin embargo, sólo vemos las cosas recordándolas» (54).

La comprensión entrañable y desde dentro de las cosas sólo es posible mediante el recuerdo... «el recuerdo es el único medio que tiene el hombre para diferenciar una cosa de las otras, para vivirlas, para hacerlas nuestras» (24). «En la memoria se perfecciona la visión» (54). Entonces, ¿cuál es esta especial función de la memoria?

Normalmente, se entiende el vivir como una actividad progresiva, esto es, la vida busca siempre incrementarse, ser cualitativa y cuantitativamente más. La memoria suele entenderse como la capacidad o facultad de retener nuestro pasado en el presente, impidiendo que se disuelva nuestra continuidad en una mera puntualidad, hace a lo ya sucedido, actual, presente y que está estrechamente vinculada a nuestra capacidad de expectación, la que instala al futuro en nuestro presente, haciéndolo por ello real. Constituyen estos tres momentos el horizonte temporal de la vida. Sin embargo, advertimos que aquí se le asigna a la memoria un rol mucho más decisivo para la vida humana.

La memoria, no sólo es un momento de nuestro decurrir temporal, sino fundamentalmente la capacidad que nos vincula con lo originario, lo que nos liga al origen. Es una capacidad que más que traer-hacia-mí-algo que yace en el pasado —ésta sería su función secundaria y derivada de la anterior— nos abisma desde el presente en el pasado, no sólo nuestro pasado, sino en lo pasado y más que pasado anterior, en lo anterior a nosotros, en nuestro origen. «Nadie sabe hasta dónde puede llevarle la memoria, cuando se entrega a ella» (23), «nadie sabe cuándo comienza a revelarse lo verdadero» (23).

Detengámosnos un momento en lo originario, en el origen. Porque origen comporta una doble significación; es lo que principia, comienza y a la vez lo que sostiene, lo que funda. El origen como comienzo lo es tanto el punto para la línea como el nacimiento para la vida y el origen como fundamento es lo original, lo más verdadero o lo más auténtico de algo, como, por ejemplo, se dice que fulano es originariamente español, aunque haya pasado toda su vida fuera de España; le acompaña siempre y no es sólo el punto inicial de arranque. Dicho apretadamente en el origen se entraña lo originante y lo original.

Para Rosales es claro que, aunque distinguidas las dos significaciones, se fundan ambas en esa única que sostiene al resto. O sea nuestro origen es nuestra infancia (comienzo) y nuestra plenitud (sentido, unidad, fundamento). «Y entonces comprendemos que la vida ha llegado de nuevo hasta su origen y que las cosas enterradas en nuestro corazón aprenden a nacer» (37). «¿No habéis sentido nunca una caída sin asidero en la memoria?» (91). «Pero, no lo olvidéis, todo vuelve a su origen y aquella forma oval era también la que tuvieron en el claustro materno» (118). «Lo que importa es nacer y siempre queda en nuestra vida un brote nuevo o un recuerdo de niño» (120). «...: la unidad de la vida. En la primera infancia la tuvimos» (121). «Lo primero es lo lleno» (144). «Tal vez lo profundo es lo sencillo» (36).

La memoria es así el órgano de captación del origen, de lo verdadero. No lo es ya la inteligencia que capta las significaciones abstractas y las recorta en un objeto mental. La memoria que encuentra los recuerdos es la que nos decide esencialmente. Para Rosales, la función de la inteligencia que nos da el saber, no es lo decisivo para la vida humana: «Sabemos muchas cosas, amiga mía. Sabemos muchas cosas, que no nos sirven ya para vivir.» «Sabemos tanto que quizá convendría que no aprendiésemos nada más» (45). «El hombre es tan mendigo que ni siquiera puede saber con claridad lo que precisa para vivir» (103).

Todo aquello que de alguna manera depende de la razón es denominado «lo pintado» y aparece siempre como contrapuesto a «lo vivo». «Lo vivo y lo pintado» (79).

Late bajo esta caracterización el enérgico rechazo que algunos autores del pensar contemporáneo están haciendo desde diversos ángulos y perspectivas a la razón objetivante y calculante, que atrapada por el modelo de la metodología científica nos ha alejado de las auténticas fuentes de la existencia.

La contraposición de lo vivo y lo pintado no es, con todo, tan radical en la obra de Rosales como para algunas corrientes actuales que exaltan a la vida en sus formas espontáneo-impulsivas o simplemente instintivas, interpretando que todas las elaboraciones del espíritu inteligente son enemigas de la vida o superestructuras; elaboraciones tardías y alienantes o simplemente inmovilizaciones. Rosales cala más hondo al caracterizarlas como «verdades sucesorias». Ambas están aliadas y se precisan mutuamente; cada una supone a la otra para cumplir su función para la vida humana. La vida es una realidad mucho más rica y compleja como para dejar fuera de ella o hacer intervenir contra ella las actuaciones de la inteligencia, a pesar de lo dañino que puede resultar—y de hecho resulta—su exclusivismo. «En la primera infancia nos parece que todo es evidente; más tarde nos parece que todo necesita demostración. Ambas creencias son alucinaciones o, mejor dicho, son verdades a medias, verdades sucesorias, pues precisan que la verdad anterior haya muerto para ocupar su puesto» (120).

Y éste es un proceso necesario. «Nadie puede evitar este proceso» (122). Este proceso es una caída; caída desde la plenitud a una sucesiva y gradual des-plenificación, desde la vida completa íntegra, «reunida», «junta», «cierta» y «gratuita» a un sucesivo y gradual desvivir (ir muriendo) hacia lo «claro», lo «adquirido», lo distinto.

El estado original está cualificado ante todo por la inocencia, y cuando ésta se pierde, se instala ese estado desarraigado, de esencial melancolía, ese estar transidos de tiempo—no ya estar sujetos a un

tiempo que numera desde fuera una duración, sino el tiempo vivo—. «El tiempo no es un sueño...» (118) que nos va vaciando por dentro, desollándonos, sucediéndose en nosotros con inevitable sucesión, haciendo en nosotros los «rasgos», transformándonos de «gesto» en «rasgo».

Es el paso de lo «secreto» a lo «claro». «Lo claro es necesario, lo secreto nos constituye» (121). De la identidad a la diferencia, en lenguaje de Hegel. Allí interviene la inteligencia para rearmar el mundo perdido, se pierde la «certidumbre», se busca la «seguridad».

En el origen estaba todo, en la plenitud y en la infancia éramos salvos, en la forma del misterio. La caída se desencadena cuando se pierde la inocencia y ésta se pierde cuando se dice: No. «Aquel NO fue mi examen de muerto» (131)—como Adán—. «Con aquellas dos letras saltó roto en pedazos el mundo de mi infancia» (131). Fuimos expulsados del paraíso.

Allí en el seno mismo de la plenitud, de la identidad, está agazapada la nada, y un buen día irrumpe en el NO, introduciendo la diferencia y la sucesión. Es bueno en este momento recordar cómo la negación no tiene un estatuto meramente lógico, sino que es posible que haya negación porque está la nada posibilitándola; porque hay la nada.

A partir de este momento toda la vida no será más que el intento de restituir este estado, de lograr conferirle a la vida nuevamente su unidad. Pero aquella identidad originaria no puede serlo más. Ahora sólo es posible una restitución. Y para efectuarla sólo hay un instrumento apto: el recuerdo; una capacidad: la memoria. Ahora se ve plenamente su primacía sobre la inteligencia y su importancia para la vida humana.

Vamos a ver entonces: ¿Qué son los recuerdos? y ¿cómo operan la restitución?

Vivir es una sucesión, decíamos, o una duración que va acumulando en su devenir pasado. «Todo sucede y sucede para bien, puesto que al fin y al cabo queda algo» (44). «Durar también es vivir» (46). «Nada cesa en la vida» (115). «... que la vida del hombre se vive entera siempre; se vive entera, llena o vacía, en cada uno de sus instantes» (34).

Esta acumulación es necesaria, inevitable; nosotros somos esa acumulación; nuestro presente actual resulta de esa anterioridad acumulante y acumulada; por eso, «tenemos que sobrevivirnos, puesto que no hay ninguna posibilidad vital que no descanse en el pasado» (35). Ahora bien, de frente a ello no nos caben más que dos posibilidades: o permanecer atenidos a ese sucederse, que acontezca en nosotros el des-vivir sin darnos cuenta, vivir como «invitados a vivir», enredados

en lo frívolo, o sea sólo sintiendo, o se puede intentar recuperarla, dar el salto desde el mero vivir a la vida asumida —no ya en el intelectual acto reflejo de nuestra conciencia, que sólo da como resultado saber de la vida—, sino recordando lo que nos ha constituido, porque hoy nos constituye, o mejor, para que hoy nos constituya, lo que se ha precipitado, lo que se ha decantado en el origen comenzante y fundante. «Lo que no se recuerda, lo que no vuelve del corazón a los sentidos, no se vive, se siente» (24). «Del sentir al vivir media el recuerdo. Sólo el recuerdo, amiga mía» (24). «Yo quisiera decirte que el recuerdo nos hace y nos deshace... (24).

Hay momentos límite de la existencia humana; en el fondo, solicitaciones misteriosas que desfondan nuestra existencia segura e instalada —atenida a lo manipulable y manipulados nosotros mismos, enredados en lo urgente, sin distinguir lo importante—, que la ponen al borde de la destrucción. Allí concomitantemente aparece todo con una diafanidad asombrosa; la totalidad nos convoca, pugna por revelarse. Nos debemos despojar para darle su lugar; lo anterior a nosotros quiere estar con nosotros.

«Es preciso decidirse, quedarse a solas con la vida» (27). «A veces lo más hondo del corazón se nos hace tan existente e inmediato que comprendemos que la vida ha llegado a su límite, y a partir de ese instante sólo es preciso que no ofrezcamos resistencia y nos dejemos invadir» (29).

Lo anterior es lo olvidado. «Pero tampoco bastan los recuerdos; es necesario haberlos olvidado, haberlos recreado muchas veces, para que puedan descarnarnos y alumbrar nuestro origen» (33). Así permanecen aquellos acontecimientos en la zona del origen, ya dispuestos para ser los recuerdos en la vida del hombre. «En el aire hay olores, como en el hombre hay recuerdos» (18). Hombre es la caracterización de la vida que sucede, que temporaliza, la que se ha desgajado del origen; «los niños no son de tiempo todavía. No están hechos por dentro» (100).

El origen es lo de suyo olvidado. La memoria comienza con el tiempo, y el tiempo, con la memoria; «... sentimos que el tiempo se nos muere, se nos queda detrás de la memoria, en un vacío donde todo es presencia» (27). Hacia aquel ámbito se repliega la memoria y desentierra, descubre los recuerdos; no los inventa ni los crea; los extrae de aquella edad feliz. Y plegándose a ellos en sí mismos restaura en nuestra vida sucesiva la unidad. Esa edad constituye la plenitud del corazón, a la que la temporalidad no modifica, pero oculta. A esas huellas «suyas», no nuestras, «que el recuerdo rescata», el tiem-

po no las funde. El tiempo sólo la ha cubierto como los rastreadores la huella para que permanezca intacta, para que siga siendo tuya, hasta que alguna vez vuelva la vida a rastrearla» (35).

Y a este encontrar la memoria al recuerdo, a este advenimiento en nosotros del recuerdo del origen a la memoria del corazón, denomina Rosales acertadísimamente «resurrección» —sólo se resucita de la muerte—, y eso quiere decir que nuestro vivir o des-vivir (ir muriendo) mediante el recuerdo pasa a ser vida nuestra al asumirnos desde y en nuestro origen el fundamento. «Todo recuerdo verdadero es igual que una resurrección y repentiza de nuevo nuestra vida» (33).

Entonces se ve claro que los recuerdos «son las alas que van uniendo y entrelazando lo ya vivido y lo viviente» (37).

Pero cuando emergen los recuerdos no hay que dejarlos ir; hay que asegurarlos o, lo que es lo mismo, hay que elegirlos. Decidirnos por lo que nos decide. Ejercitar en esa elección nuestra libertad. Pero «... la libertad es un despliegue. Vamos creciendo hacia los muertos» (141).

En efecto, «vamos creciendo hacia los muertos» implica una doble referencia. Hacia el fin como agotamiento y hacia el origen como plenitud. Nuestro mundo pleno, el de la infancia o la inocencia, está poblado por la gente y las cosas que amamos y las personas que nos han amado; «lo que has amado ésa será tu herencia y nada más» (95); muchos de ellos han muerto, pero allí han quedado no sólo en sus operantes influencias sobre nosotros, sino también en ese especial modo de presencia que tiene lo ausente y que sólo el recuerdo puede hacer perdurar.

Y simultáneamente hacia el fin, decíamos, el vivir es una sucesión que nos va descompletando; es auténticamente un desvivir; «queda la desazón, la quemadura de vivir, que no hace costra nunca» (147). Allí permanece emboscada la muerte; ya ha hecho su irrupción anonadante en aquel NO. Sin embargo, el recuerdo como «resurrección», como auténtico nacer, nos ha dado la unidad perdida, ha conseguido restablecer la alegría. «Vivir es ver volver, porque la muerte no interrumpe nada» (149).

Y ése, finalmente, es el «contenido del corazón»: entender que nuestro presente, que lo que somos actualmente, yace predeterminado por nuestro pasado, por lo que ha podido acumularse en él. «El presente no es más que un saldo» (155). Entender que «desde esta alegre (ahora alegre por la resurrección del recuerdo) cesantía que va siendo el vivir conviene inventariarlo todo» (145), y puesto que «nada hay más importante que vivir» (145), nuestra tarea es «poner orden en

nuestros recuerdos» (144). Entender «que la muerte no interrumpe nada», porque es posible recuperarla en la operante recuperación del recuerdo de nuestro origen. Por eso «la muerte tiene un límite» (156); no es ella ya misma un límite absoluto que se lleva todo con ella, sino que «algo deja tras ella» (156).

## III

Hemos intentado mostrar desde cerca lo que ha acontecido en la poesía meditativa de Luis Rosales y cómo su tema es la vida misma en su esencia.

Lo que en definitiva nos está propuesto por esta obra es entender lo que sea la vida (y la muerte); pero tal intento está esencialmente vinculado a la forma en que ese intento se vierte. Lo que se quiere decir es esto: Rosales nos ha mostrado magistralmente cómo la vida misma está ligada a un lenguaje. Al lenguaje poético.

No es que la vida sea un lenguaje ni el lenguaje la vida. Es algo más hondo por unitario. La unidad precontiene a la dualidad. Nada de lo que es en realidad es lo que es si no es traído a un lenguaje (no ya que lo exprese, puesto que toda expresión supone lo expresado y al expresante, con la distancia que tal desmembración supone).

Es justamente eso o en eso donde se patentiza la autopertenencia del mundo al espíritu y del espíritu al mundo. Lo cierto es que las cosas son lo que son en la medida que alcanzan a presentificarse adecuadamente. Esto no presupone necesariamente que hay una realidad en sí que el espíritu humano denomina en segunda instancia, previa una captación intelectual de la misma, puesto que entonces habría tres dimensiones; la cosa en sí, lo que de esa cosa pensamos y lo que decimos de lo que pensamos de esa cosa, creando así tres ámbitos, donde no se vería bien qué los liga, y entonces todo el afán en mostrar lo que las cosas son se disuelve, primero, en mostrar las condiciones bajo las cuales su intelección es posible, y luego, en mostrar cómo su expresión es la adecuada.

Toda nuestra tradición filosófica y aun, consecuentemente, toda nuestra heredad cultural vive dominada por esta tripartición de la realidad. Las cosas, el hombre y sus «productos».

Así, la filosofía ha sido durante siglos «teoría del conocimiento», y el arte en general, «expresión bella», ya sea de la intimidad del artista o del modo de sentir las cosas del mismo.

Sin embargo, todo de alguna manera es distinto (porque la oportunidad no lo permite, debemos ser sintéticos), escuetamente dicho:

El hombre es el lugar privilegiado de la aparición del todo; es la pieza que dentro de la totalidad debe exhibirla; pero para eso debe despojarse en sí mismo; lo que quiere decir: abandonar las interpretaciones parcializantes que de la totalidad (incluido él mismo) hace el conjunto actual del saber y del actuar. Conceder, devenir todo el lugar de la manifestación. El hombre cuenta para ello con la capacidad para el lenguaje, que no es, por cierto, de él—el lenguaje es el depósito (lo olvidado y recordado) de la memoria colectiva. «Las emociones, como el lenguaje, nacen en una fuente remota del sentir colectivo» (24), y entonces allí está a su alcance para recordarlo, para «acuñarlo» [«Crece el recuerdo al acuñarse con nosotros y cobra nueva realidad al enraizarse en nuestro mundo (139)] y conferirle su realidad actual.

Si el hombre hoy quiere entender de algo, si quiere comprenderse, debe replegar sus capacidades habituales, por un lado, de inteligencia objetivante y razón discursiva que al todo, en definitiva, tiende a inmovilizarlo en un esquema eterno, válido para todo tiempo y lugar, y por otro lado, de voluntad dominante, que todo quiere, en definitiva, manipular y poseer, que prepotentemente aspira a transformarlo; para dar lugar a la memoria del corazón, que todo busca, en definitiva, recordar o mejor con-memorar, puesto que allí está el origen y fundamento.

Esta es la gran lección de Rosales al conseguir que su decir memorizante («La palabra del alma es la memoria», dice repetidas veces en *La casa encendida)* traiga a la presencia actual—al lenguaje de hoy—la esencial vinculación de la palabra a la vida; «... a veces noto que me faltan las palabras precisas y entonces la memoria queda como abortada» (92) de la vida al origen, «aunque la sucesión no sabemos de dónde arranca; sabemos que termina en nuestro origen» (140), y del origen, al fundamento del todo; «Se hace la luz, y al hacerse la luz he comprendido que la mirada de Dios no es sucesiva; conserva aún el paraíso» (149).

Esta es entonces la significación filosófica de *El contenido del corazón:* haber traído a la presencia, mediante la palabra poética, al ser mismo de la vida; habernos acercado tanto al fundamento, que podamos, desde la filosofía, decir al unísono con Rosales:

*Han pasado muchos años y aún seguimos jugando*
*entre el cielo y la tierra el mismo juego.*

*LUIS JOAQUIN ADURIZ*

# NUEVA LECTURA DE «EL CONTENIDO DEL CORAZON»

Siempre se ha dicho que el mejor homenaje para un escritor era leerlo, quizá pudiera decirse que la fórmula ideal esté en la relectura, en el reencuentro con un libro cuyas páginas se han leído varias veces, incluso antes de que lo fuera, un libro que ha ofrecido algunos de sus capítulos en las páginas del periódico, y que ha tardado casi treinta años en llegar del autor al lector.

## El homenaje a la madre

«El contenido del corazón» nació, nos lo dice el autor, como una triple indagación: la madre, el amor y la amistad eran los tres ejes sobre los que se articulaba la obra, más adelante las dos últimas partes desaparecieron y el libro quedó exclusivamente como una búsqueda en el recuerdo de la presencia de la madre, como un ir y venir en torno al tema de la madre y como una constante recopilación de facetas que su recuerdo provoca.

Dentro de estas coordenadas, el libro se integra en uno de los temas que más pródigos han sido para nuestro arte y nuestra literatura, pero lo hace desde un ángulo insospechado; no es el recuerdo, más o menos cargado de nostalgia, sino la evidencia de que la madre sigue y seguirá existiendo de una manera casi tangible como punto de encuentro de todos los sentimientos que han pasado y de todos los que podrán llegar, lo que da su originalidad a esta concepción literaria. El poeta sabe de esta continuidad de existencia y de presencia de la madre, no sólo en el recuerdo, sino en el corazón, cuyo contenido ha elaborado y en cierto modo representa. Por ello, aun cuando las alusiones a la madre en la obra vienen siempre dadas por una utilización del pretérito, siempre será una referencia inmediata a la presencia y a la conducta, no sólo como permanencia actual de estos sentimientos, sino también en una función de continuidad.

Por ello la madre no es la protagonista del libro, pero sí la razón de ser de todo él; el tiempo que fue el que se está deslizando implacable al lado del autor, el que pueda llegar con una carga de sorpresas o de zozobras, encuentran su razón de ser, su justificación y su realidad en la existencia de la madre que lo llena todo aun

después de desaparecer físicamente, no como una evocación, sino como una presencia real por la que han pasado todas las experiencias y por la que pasan todos los sentimientos.

### Los lugares y los días

En este análisis de sentimientos ocupan y desempeñan un papel privilegiado los lugares y los días. Madrid y su Retiro, Granada como telón de fondo que detiene el pensamiento en su huida hacia el infinito, son los dos escenarios en los que ocurre una narración sin acaecimientos, más bien una meditada transcripción de estados de ánimo. En torno a estas indispensables referencias que ya no son de la geografía, sino del hombre que las ha hecho suyas a fuerza de vivirlas pasa toda una sinfonía de lugares que no tienen más apoyo que lo que en ellos se vivió y de ellos hoy se siente, casas, habitaciones, lugares en donde se cosía o se hablaba, se vivía, en suma.

A veces el lugar justifica una indagación poética y una búsqueda de significados; así, por ejemplo, el madrileño paseo de Rosales es para el poeta un balcón abierto al juego de la luz y de los niños, pero es también el lugar en donde se encuentra de una forma inexcusable el futuro integrado en la presencia de un niño.

El lugar encuentra su clave en el día de la semana. Uno y otro se armonizan en una misma intención de revivir lo que existió en día; a veces de una manera aparentemente indeterminada pero centrada en realidad en la fuerza que adquieren las cosas cuando se incorporan a ella los sentimientos, porque como el propio autor afirma «el recuerdo es la única alegría que no se acaba nunca», de él toman su perennidad y su permanencia los juegos dominicales en la casa de la abuela, el episodio risueño del fotógrafo y miles de cosas más que ponen una referencia viva en cada escenario y que demuestran de qué forma se convierte en algo vivo inmediato y tenso la ciudad en cuanto escenario de vida y el día de la semana en su función coordenada de lo que se sintió y se vivió.

### El gran diálogo

Toda la obra es un diálogo, el autor habla con personas que han desaparecido de su existencia, pero a las que su palabra vuelve a dar vida; habla con el lector, con el tiempo, implacablemente fugi-

tivo, y a través de todos estos coloquios se está hablando a sí mismo, se afirma, se identifica y se determina en un amplio compromiso de humanidad.

La clave de este diálogo está en el hecho de que el autor entabla el coloquio o mejor el soliloquio, con lo que en él, en lo que le rodea y le ha rodeado, existe de universal y al mismo tiempo de imperecedero; una serie de apostillas destacan el contorno de las pequeñas sabidurías que el recuerdo permite atesorar, la sombra de las cosas que en un momento determinado dieron cuenta de sensaciones, de tristezas y de esperanzas y que hoy aún las transmiten. Por todo ello es éste un diálogo que abarca todo lo vivido y todo aquello que se ha podido rescatar del fondo del olvido, abarca también el recuerdo de lo que se vivió y de lo que se vio vivir en rededor.

La extensión y la profundidad de este diálogo permite al autor realizar y ofrecernos una importante pesquisa acerca de qué es lo que su posición en la vida ha significado en distintos momentos y qué cambios ha ido experimentando con el desarrollo del tiempo, y en este orden, el libro, utilizando las anécdotas en lo que tienen de categoría, hilvanando los recuerdos y las sensaciones en lo que tienen de testimonio de la existencia humana, de exposición de una actitud ante el fluir de la vida, las gentes y las cosas tienen gran valor de acercar e integrar al lector como casi ninguna otra obra de nuestra literatura contemporánea; hablando en intensa confidencia el autor descubre lo que hay en su experiencia de general, lo que en sus actos se repite de otras sensaciones o de otras vidas, y por ello, al hablar de sí mismo y de los que fueron de él y lo son todavía en el recuerdo nos ayuda a sentirnos sus prójimos, a identificarnos en sus vivencias y sus emociones, nos hace pensar que si nada humano nos es ajeno, una exposición como ésta, realizada en tan inmediata proximidad, nos ofrece la posibilidad de revivir nuestro propio recuerdo a través de su narración.

### Búsqueda de un significado

¿Qué significa «el contenido del corazón» en la obra de Luis Rosales? La reelectura nos descubre en principio la huella de una meditada madurez; el libro y el hombre se han identificado juntos; en cierto modo, cada fragmento del libro ha sido como un espejo quieto unas veces, agitado otras, al que el autor se asomaba con un mismo sosiego, y el libro ha devuelto no una, sino mil imágenes que

han ayudado al hombre al menos a ser más veraz y más libre, puesto que verdad y libertad forman siempre parte en el hombre de una sed nunca saciada.

El libro tiene algo de confesión y de acto de humildad, sin grandilocuencias ni retóricas, Rosales escribe en él las cosas que han sido, las cosas que son evidencias y recuerdos, las cosas que permanecerán porque constituyen la referencia de sus sentimientos, el contenido del corazón, la rica herencia que ha dejado en sus manos y en sus ojos el tiempo que se fue pero que todavía vive para él y para el lector que quiera embarcarse, que comprometa su sensibilidad y su inteligencia al ejercicio apasionante de la lectura.

*RAUL CHAVARRI*

# VARIACIONES (1)

*Vacilan, se precipitan*
*los hombres que sufren,*
*ciegamente*
*de una hora a otra hora,*
*como el agua*
*lanzada de peñasco en peñasco*
*a lo desconocido.*

F. HÖLDERLIN: *Canción del destino*

Creo que el saber nos esclaviza y que en la base de todo saber hay una servidumbre, la aceptación de un modo de vida en el cual cada momento sólo tiene sentido en relación con otro o con otros que le seguirán.

G. BATAILLE: *El no-saber y la rebeldía*

cualquier sistema es un fraude provisional donde la lujuria desenfrenada de lo real en su cópula ciega con el tiempo y la eternidad es sofocada por la frigidez que una eyaculación precoz suscita en la simetría improbable de máscaras agitadas sin sentido ni fin en una farsa espantosa que celebra el festín nauseabundo de la historia de los hombres el orgasmo fallido de cuerpos que se desencuentran la eyaculación torpe de una voz que me repite en su grafía y en su silencio / copulan sin placer las palabras y sus significaciones en los confines del miedo allí los signos balbucean su desesperación y la gramática del terror instituye inciertas relaciones: el texto oculta una gruta horrorosa surcada por aves que emiten espantosos chillidos mientras engullen sanguinolentos despojos y cadáveres sucios por las heces que el hombre pisotea enfangándose en un mar de lodo creyendo en su estupidez que su necia impotencia origina sentidos que ocultando sus principios etimologías y destino se despeñan hacia los confines del silencio sobrevienen los gritos y el dolor en el viaje desventurado del ayer y del mañana: *A veces se separan / los pasos que hemos dado y ves que todo / pierde su juventud; la vida entera / cabe dentro del odio; / tratas de unir de nuevo / la sombra con el cuerpo, y el reposo / con el asombro de vivir; no vives: / lo recuerdas tan sólo.*

la crítica de un discurso (Heidegger) implica su disolución en el universo examinado: explorar un texto es habitarlo por la incerti-

(1) *Variaciones...* gestos, flora selva: exploración de un texto —«El naufragio interior», de Luis Rosales— que me busca en su memoria: reguero de polvo sentencia expresión que se nombra expresándome: búsqueda que me asalta en mi desolación: el nombre de mi identidad se multiplica en su silencio / el eco lejano e incierto —pero voraz y decisivo— de una variación que semeja al olvido.

dumbre: desordenando sus elementos emerge la composición de sus orígenes / crítica: destrucción: se enumeran las repeticiones para aniquilar su experiencia en la variación, que es un eco lejano: el asombro de vivir (Rosales) en el recuerdo de una sombra que sólo refleja su existencia en los escombros del presente: el espacio del poema se confunde con la gestación de la ausencia: nombramos una pasión sin destinatario —los desechos del ayer— que se identifica en el surco inexistente que las lianas del tiempo pierden en nuestra memoria para habitarla de sombras que al desvanecerse nos inventan: hoy es ayer / el fui nombra mi futuro / seremos: el chapoteo de vibraciones sin nombre en el infinito de una tumba: no vives: lo recuerdas tan sólo: la existencia es el residuo de un oleaje que nos atropella: la materia se descompone / la carne sólo existe en el desvarío tumultuoso del orgasmo: existir es diluirse en el placer: la pasión fracasa en las máscaras de la moral desciende a los infiernos de la percepción para aniquilar las bases en que reposa la cultura: el miedo: la fiesta de los sentidos desata una jauría de perros hambrientos que devoran el tiempo de los hombres: el poema es el testimonio de la desesperación y la ruina de un orden que justifica su existencia en el terror: en su geometría arcaica y profética los fantasmas de una razón represiva emergen con toda nitidez: los rostros del terror dieron nombre a la existencia / pero tal inconsecuencia es un crimen: la sombra del ayer es un manantial de signos que funda su destino en la denuncia implacable de los desafueros que el tiempo y el espacio cometieron en la memoria de los hombres

el hombre es un error de la naturaleza: su identidad es el refugio de pasiones que lo destruyen: su razón es el fraude de sus pasiones

más, el bien y el mal tan sólo existen en la equívoca y desastrosa percepción de los humanos que al decir de la ceguera asesina del universo están nombrando su propia condición: la materia y el tiempo eluden la forma: se realizan en una agitación infinita: la destrucción es el principio del caos el origen la libertad sin fronteras: derribados los diques de su razón el hombre se inicia en una observación ilimitada donde fracasan las normas enloquecen las moderadas ondulaciones del entendimiento y la devastación de los fracasos de las reglas —las fronteras del espanto— gesta un mecanismo que disuelve su identidad y su futuro en una locura sin reposo

las cosas abandonan cualquier denominación y quedan sumidas en el piélago de su propia incertidumbre // el drama de la existencia

pone de manifiesto el abismo dramático que separa los órdenes del universo y los órdenes —provisionales y ficticios— creados por el hombre // el drama de Rosales es la conciencia de la escisión irremisible entre el mundo y su representación: el curso de los lenguajes es un analgésico contra el odio / los cuerpos y sus sombras pierden la noción de su propia identidad al vivir tan sólo en el recuerdo // en el poema —la re-presentación y la farsa— los signos acotan sus desastres: bajo sus significaciones lo que se derrumba son las bases epistemológicas de un orden dado: el poema *expresa* la distancia trágica —el espacio que separa al espíritu de la materia— que destruye a los hombres alejándolos de una condición no enajenada: el poema *expresa* el no-lugar que existe entre una realidad polifónica y una palabra de significación unívoca: el poema *expresa* —pone en funcionamiento— un *modo de producción* significativo que no reconforta con lo real sino que aniquila el finalismo de las causas y sus efectos morales: el poema *expresa* la imposibilidad de realización plena del hombre en una aritmética social que reposa en esa hipótesis abstracta: el poema *expresa* su infidelidad al universo maniqueo del bien y del mal: el poema *expresa* su destino representando la pedagogía implícita en la tragedia del hombre infeliz en su incapacidad de escapar a los fantasmas —el ayer el mañana el sueño el vosotros— que ha creado para su perdición y desdicha

y finaliza el poema de Rosales: *No hay respuesta posible a una pregunta / ¿tuve un nudo en los ojos / que me impidió mirar?, ¿o bien un ciego / temblor, un transitorio / temblor de nácar, dentro / de la mirada roto, / igual que en el naufragio / aún queda abierta el agua, y se ve todo / cayendo y atraído / hacia el amor del fondo, / hacia seguir cayendo como un grito / que abandonado sigue ardiendo solo?*

la certidumbre es la equivalencia que fecunda el azar y la estupidez / Rosales sólo propone hipótesis incertidumbres / su camino no es la aquiescencia a los juegos vanos del entendimiento sino un desencuentro definitivo y perpetuo

la palabra —«ciego temblor»— se despeña en un abismo que es el universo / su fin es robar un fuego que nuestro dolor fecunda con su desventurada potencia // el robo: la delincuencia contra los dioses —las máscaras que esconden el rostro putrefacto de la nada / los héroes y las jerarquías de *un orden fundado en la enajenación de los humanos*— la transgresión que lejos de aspirar a una preceptiva de

actos ritos y costumbres —la instauración de un nuevo orden policíaco— se abandona a las llamas de un incendio que excede a cualquier dimensión / el desastre infinito de una mirada que se descompone sin cesar en las fronteras de la razón: arden los signos y las semillas arden las raíces y los gritos de terror prolifera un espacio árido poblado por los restos de naufragios se esparce un mar de aullidos que repiten los ecos de infortunios y desastres se derrumban las torres de fango de la historia bajo el peso efímero de oscuras melancolías no hay respuestas ni silencios voces ecos espejos la identidad se desdobla en la lengua los lenguajes desdicen sus orígenes y su manipulación asesina la palabra es un torrente que no cesa los hombres se precipitan ciegos en sus desórdenes el verbo permanece profecía y maldición óvulo y simiente que fecunda y puebla la eternidad.

*JUAN PEDRO QUIÑONERO*

# UNA LECTURA DE «MISERICORDIA» *

Al leer «Misericordia», de Luis Rosales, se ve que es un poema ambivalente, en el sentido radical de la palabra, es decir, que tiene dos fuerzas o valores. A primera vista, recuerda la gran tradición mística de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús: parece que el poeta procura entrar en la vía unitiva, la total pérdida del yo en Dios. Sin duda, hay en el poema el tema conocido de «nada, nada, nada en el camino, y en el monte: nada». No obstante, un estudio cuidadoso sugiere un contratema de interés todavía mayor, el cual distingue al contemporáneo buscador de Dios de sus predecesores clásicos, y además demuestra la originalidad y la importancia actual del poema. Veamos su desarrollo.

Rosales crea una imagen poética de Dios que es al mismo tiempo sublime e íntima, superior al tiempo, y que lo penetra todo completamente. La palabra del poeta, poderosa y frágil, evoca, con extraordinario primor, lo inefable y lo infinito, muchas veces mediante la yuxtaposición de conceptos opuestos: por ejemplo, en el verso siguiente:

*gravitación de horizontes en sereno equilibrio.*

Aquí el movimiento y la inmovilidad se juntan en una sola frase, para expresar la unión de fuerzas contrarias dentro de un poder mayor que cualquiera de los dos. Este Dios a quien el poeta se dirige es verdaderamente supremo; no es ningún «papá Dios», sino que es el Jehová de quien Thomas Merton ha escrito: «Me despierto por la noche y sudo de terror pensando que me he atrevido a llamarle el 'Ser Supremo'.»

Más allá de todo pensamiento humano, hay que figurarle por medio de contradicciones, una técnica bien conocida a través de la tradición mística. Más allá de la lógica, hay que expresarle por frases irracionales, fuera del raciocinio de este mundo. Es entonces, según Rosales, «total forma gozosa», «presencia sin instante», «brisa sin norma» y, sobre todo, «Amor sin determinaciones». De hecho, ésta es la Divinidad pura e inefable a quien los místicos del Siglo de Oro se acercaron.

Cuando el poeta escoge una imagen más concreta, dentro de nuestra

* Quisiera expresar mi agradecimiento a don José Martínez, quien ha leído el manuscrito de este estudio y ha ofrecido valiosos consejos.

experiencia, elige de la naturaleza la imagen de la nieve, pero no es una metáfora propiamente dicha. El Señor no es «como la nieve», sino que ésta se ve como su propio ambiente. Es sorprendente la imagen, sobre todo cuando el poeta la compara a otra figura más conocida, la del mar. Sin embargo, al analizarla, se ve que Rosales, como su llorado amigo Leopoldo Panero, ha acertado al escogerla. Porque, ¿qué es la nieve, como el hombre la experimenta? Es forma perfecta, pero desaparece cuando se trata de conservarla entre las manos. No es posible poseerla, apoderarse de ella, como es imposible que la mente del hombre se apodere de Dios. Es la nieve supremamente libre, viene de súbito, nos toca con su hermosura, y se va. Es pura, y cuando descansa sobre las cumbres se la ha llamado «eterna». Es entonces un excelente medio para meditar en lo Divino, mucho mejor que el mar, según explica el poeta. Porque el resplandor del mar es

*oculto brillar de premura en acopio;*

el mar esconde profundidades impuras debajo de su gloria superficial y, por su misma naturaleza, está siempre en un estado de cambio. Mucho mejor la nieve.

Desde el principio de la obra, Rosales indica que no es ningún novicio en la búsqueda del Señor. Su esfuerzo no es ya la lucha inicial para desprenderse de los gozos de la carne, ni de los bienes materiales; más bien se acercará al Señor mediante los dones suyos más puros, más espirituales:

— el silencio, total y divino como el que precedía la Creación, cuando el Amor existía en sí mismo y por sí mismo, «el amor sin nada»;

— el llanto, el don de los santos, prueba de humildad y de arrepentimiento;

— el dolor, el misterio siempre aceptado por los ascetas como la vía de santidad;

— y el consuelo más caro del poeta, la soledad.

Cada uno es descrito con la palabra poética que comunica, es más, que crea para el lector la verdadera fuerza y la belleza de su valor:

Silencio:

*Fue cántico la vida, porque el silencio era*
*sobre el haz de las aguas la unidad de las cosas.*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*He aquí que el silencio es amor.*

Llanto:

*Era el llanto, Señor; la oración de la carne.*

Dolor:

*Oh, Señor, transido en dulcedumbres,*
*¡el dolor es la llama de tu visitación!*

Soledad:

*ella es el principio y el fin de las cosas,*
*la memoria y la tumba, la culpa y la gracia.*

Empero, y aquí es donde Rosales muestra la gran originalidad de su concepto religioso-poético, cada uno de estos dones sublimes se ve sacrificado, devuelto al que se los regaló, «perdido». Cada uno tuvo sus defectos. El amor en silencio era «amor sin nada». No bastaba para Dios, y ¿quién es el hombre que se atreve a anhelarlo? El don del llanto era, al fin y al cabo, vanidad: un deseo de autoconocimiento y de compunción, cuando incluso la sinceridad engaña, ya que nadie sino Dios conoce los secretos del corazón y sus impurezas. Sólo el dolor no tiene ningún defecto, menos el mismo misterio de su existencia; es de veras «la llama de su visitación» y, con todo eso, también será sacrificado.

La soledad es evocada con toda la fuerza de una vida de anhelo. Los otros valores son magníficos, pero éste, tanto tiempo deseado y buscado por el poeta, supera a todos, en lo que se refiere a la profundidad y la anchura de la aspiración espiritual. Aquí, la palabra poética crea un sentimiento irresistible del poder, despertando el ansia humana hacia la infinitud y la omnipotencia, hasta que los últimos versos traen el dulce alivio, el aligeramiento del opresivo peso corporal, el «descendimiento de la cruz». La estrofa así obtiene un perfecto equilibrio emocional, y todavía termina con un sentido de gloria y de poder iguales a los comunicados a su principio.

Ahora el poeta puede estallar todo este microcosmo, tan cuidadosamente construido, con el verso siguiente:

*Y he aquí que era la soledad mi última tentación.*

El efecto es total. Dentro de la tradición religiosa hebreo-cristiana, de la cual saca la obra su simbolismo fundamental, el concepto de «última tentación», junto al de «descendimiento de la cruz», ha de recordar los escarnios sufridos por Jesucristo mientras colgaba de la cruz, el «Baja de la cruz y te creeremos», palabras que constituyeron de verdad

su última tentación. Se comprende que si lo hubiera hecho, entonces no habría ni Redención ni cristianismo ni este poema de Luis Rosales.

Gran poesía ésta, que, por la yuxtaposición de dos versos es capaz de comunicar la plena fuerza emocional de una profunda experiencia personal: la soledad, magnífica, poderosa, austera, sería un descendimiento de la cruz, pero el que busca al Señor ha de saber que el bajar de la cruz antes de que llegue la muerte es una tentación, que no una victoria. El poeta experimenta esto, y así sacrifica también la soledad, su «última tentación».

Todo es consumado, pues. Nada ha sido retenido: todo queda dado, y con el refrán patético del doloroso sacrificio, el poeta se asegura que no llora lo perdido porque nada se pierde. ¿Cabe mayor nobleza espiritual? Claro está que este hombre merece la eternización del momento de su abandono total a Dios:

*Te pido que eternices*
*la hora mansa y la paz de mi entrega absoluta.*

El estudiante de los místicos espera a estas alturas un arrobamiento, pero no hay tal cosa. El poeta no siente ni una flecha llameante en el corazón, ni la convicción de descansar sobre el pecho del Amado, entre las azucenas. La respuesta a toda su entrega y a su ruego es, precisamente, nada, y el poema termina con la postración, que no la levitación, del poeta humano; dolorosamente sabedor de su humanidad, se da cuenta al fin de la imposibilidad de «comprar» la vía unitiva mediante cualquier sacrificio, por espiritual que sea.

A lo largo del poema, el autor nunca ha perdido de vista su propio ser, nunca ha querido disolverse ni aniquilarse, nunca ha negado ni rechazado ningún aspecto limitante ni humillante de su condición de hombre: ni el tiempo presente:

*Tú sabes que yo nunca he negado el presente.*

ni el tiempo pasado:

*sin saber nada, sin desear nada*
*pero también sin olvidar nada*

ni la imposibilidad del autoconocimiento:

*Nada me ha engañado tanto como mi sinceridad.*

ni el dolor, con su descripción tan conmovedora:

*Ese dolor —conmovido y callado— que tienen los*
*puertos y las manos de los locos.*

ni el miedo, con el cual comienza su búsqueda:

*esta ascensión callada por la fiebre del pasmo*

y que todavía queda al final:

*una sola palabra de temblor aterido.*

Este conocimiento de sí mismo y esta aceptación de la finitud constituyen un contrapunto a cada tentación a rechazar los límites, y es esta convicción existencial, este sentido fundamental de su humanidad, esta «Sí» total a su condición de hombre, que nos ofrece la nota final y que distingue a Rosales definitivamente de los místicos del Siglo de Oro. La suya es una visión distinta, y me atrevo a decir que de mayor importancia en la época contemporánea, cuando Dios se está revelando mediante su silencio y su ausencia, y cuando el hombre va descubriendo el valor y la verdad de sus límites,

... *«humanamente solo».*

NOTA

Parece, a la luz de esta lectura del poema, que Rosales da también una interpretación nueva a los versos bíblicos que ha escogido como epígrafe:

*Misericordia quiero y no sacrificio.*

En un poema que describe a un hombre, quien, después de hacer los sacrificios más santamente nobles, se encuentra tan necesitado como antes, la frase ha de significar que el Señor requiere no el sacrificio, del cual el hombre puede sentirse sutilmente orgulloso, sino la convicción de que le hace falta el don gratuito de Dios, esto es, la misericordia. El contexto evangélico apoya esta sugerencia, ya que Cristo citó la frase a los fariseos, a quienes constantemente condenaba por su religiosidad hipócrita. El fariseo que rezaba en el templo, enumerando sus buenas obras y sacrificios, no encontró el favor de Dios. El publicano, pecador que sólo pidió misericordia, fue justificado ante el Señor. El poema de Rosales sondea las posibilidades de las dos actitudes en el alma compleja del hombre del siglo xx dando luz nueva a la verdad eterna.

*EILEEN CONNOLLY*

# MISERICORDIA

*I will have mercy and not sacrifice.*
(ST. MATTHEW, XII, 7.)

Lord, Lord!
heart of horizons balanced in calm!
Beach of solitude, where sea and sky were statues!
Meek silence. Gentle herb. Rest to my eyes!

You know I have never denied the present.
And present time was You, when I sought You
in the corners of my wounded eyes,
in the living thrust of waters drenched with sky,
and in the snow.
You, Lord, undetermined Love, momentless Presence!
You, Lord,
in the absolute snow.

Never in the sea!
for the sea bears us far from You,
isolates us, gods upon the sandy beach,
with its dark brilliance of hasty harvest,
with the voiceless plea of every sense.
Never in the sea!
— tepid pagan song of number and rose —
for the sea breaks its line lest it mirror heaven,
and I seek you, Lord, God of mercy,
my eyes brimming tears,
knowing nothing, desiring nothing,
yet also forgetting, nothing,
that I might abandon myself to You!
Quench my smile, exchange it for joy,
that vast and precise happiness which neither disturbs nor offends.
Quench my smile, Lord, now at the start
of this silent ascent through fevers of fear.
Tell me, tell me, Lord, about this joy of mine.
Why my voice tastes of wood when I name You.
Why a man's body under the sun unfolds in shadow.

Tell me, O spent Light, O Quiet Coming,
what kind of flaming vision do we call love?
Since by being myself that I will be renewed,
Your will be done in me, my God!

Behold, the first of Your gifts was silence.
There was silence.
Leafless land in the trembling night.
Then, only Your eyes between being and nothingness.
What proof of love moved your tongue?
There was silence,
all the earth in ecstasy like a shadowed sea.
It was the song of life, for silence was
over the face of the waters the unity of all things.
Understand
that silence is like a motionless prayer,
like a heart's bleeding.
Hear, O mountains, islands, seas:
Behold, silence is love.
I place it at your feet, and with it the pledge of standing firm in the [pure instant.
I weep not for what is lost, Lord; nothing is lost.

Behold, now I have a love
abandoned to being pure supreme instant.
A love
whose presence alone was already a prayer.
The blindness of the waters was but transition in its eyes.
On its skin
the resonant throb of a lily's fragrance.
All for You, Lord, total joyous form,
for love is like a great desert filled with your presence,
kneeling sky, shoreless sea, and dawn,
its world-solitude calmed the winds.
All for You, Lord, pure, normless breeze,
vivid, gentle, grave, transparent, and wounded.
The foam must be ruled, the waters run free.
Hear, O mountains, islands, seas:
There was love
with nothing more.
The limitless miracle of its self-containment!
I give it into your hands of snow and my own tears.
With it I offer you the whole universe.
I weep not for what is lost, Lord; nothing is lost.

And still you offered me the gift of tears.
It was the impotence to be as you wished,
it was shadow of humility, Christian certitude of feeling myself [incomplete,
it was vanity of perfection, saying:
I will not mock pain.
It was weeping, Lord, the prayer of the flesh,
You alone can know this impurity of mine.
Nothing has deceived me so much as my sincerity.
I weep not for what is lost, Lord; nothing is lost.

Behold, pain is still mine.
That pain — disturbed and silent — held in the shelters and hands [of the mad.
My ear and my tongue forget the words.
Pain wastes my satisfied, tranquil body.
I ask, I, always so unconsoled,
born of woman, born forever,
forever, Lord, by the light of your mercy,
I ask, «What is pain?»

Hear, O mountains, islands, seas:
I will not speak with bitterness of spirit,
for pain is not your body's shadow, but your body itself,
your crystal body kindled so clear!
O Lord, spent in delights,
pain is the call of your coming!
I place it at your feet, and with it my solitude.
Solitude where men eternalize their limits,
above and beyond, pouring over us,
evening blood raised high, insistence in dream,
beginning and end of all things,
memory and sepulchre, guilt and grace.
The palm of its hand played with the world like a grain of sand.
And solitud was
like the loosening of his body's weight for man crucified,
vision so sustained, presence of Grace!
New descent from the cross for man!

And behold, solitude was my last temptation.

You hear me, Lord, divine number,
total joyous form, momentless presence.
You make the sun roll along the day slope,

You have seen without shadow the brilliance of the sky,
You who steady my feet on the passing earth,
You who have placed on my anguished human lips
a single trembling word of terror.
I return it all to you, that I may be naked,
and now, voiceless before you, I beg you eternalize
the meek hour and the peace of my absolute gift.
I weep not for what is lost, Lord; nothing is lost.
Hear, O mountains, islands, seas:
Thanks to you, Lord, for this total serene nothingness offered to
my unrest!

Without a tremor,
humanly alone,
I beg mercy, Lord, mercy.

(*Traducción de* Eileen Connolly)

# LA AUTONOMINACION EN LA POESIA

## *(Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)*

En un penetrante ensayo sobre la poesía de Dámaso Alonso (1), comenta Carlos Bousoño el frecuente uso en ella de lo que llama la autonominación, es decir, el nombrarse a sí mismo el poeta, con su nombre propio, en su poesía (2). Señala Bousoño que ese rasgo estilístico fue seguido después por poetas de las generaciones siguientes, como Cernuda, Rosales, Gaos, Otero y José Hierro, convirtiéndose en una moda poética más de la poesía española de posguerra. Y añade que «el hecho es insólito si prescindimos de la Edad Media», en la que dos poetas, al menos, Berceo y Juan Ruiz, se nombran a sí mismos alguna vez en sus versos. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, un poeta prerromántico, Nicasio Alvarez de Cienfuegos, usó con frecuencia de la autonominación, y no sólo en sus poesías, sino también en las apasionadas dedicatorias de sus obras dramáticas, caso quizá único en la historia de nuestra literatura. Y, asimismo, con anterioridad a Dámaso Alonso, la poesía española contemporánea ofrece otro ejemplo de cultivo insistente de la autonominación: el de Miguel de Unamuno. En este breve trabajo, anticipo quizá de otro más extenso, estudiaré el fenómeno de la autonominación en cuatro poetas españoles: Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso y Luis Rosales, que pertenecen a cuatro generaciones distintas: la prerromántica, la del 98, la del 27 y la del 36.

### CIENFUEGOS

El primer poema de Cienfuegos en el que nos topamos con su nombre de pila, Nicasio, es el titulado «El otoño», que pertenece ya a la

(1) CARLOS BOUSOÑO: «La poesía de Dámaso Alonso», en *Papeles de Son Armadans,* XXXII-XXXIII, noviembre-diciembre de 1958, pp. 256-300. El comentario sobre la autonominación se halla en las pp. 292-293.

(2) El mérito de señalar por primera vez el uso de la autonominación en la poesía española corresponde, creo, a Carlos Edmundo de Ory, autor de un artículo sobre «Los que se nombran en la poesía», publicado en el semanario *El Español,* número 117, correspondiente al 20 de enero de 1945. Ory cita ejemplos de Valle-Inclán, Manuel Machado, Pemán, Gerardo Diego, García Lorca, Dámaso Alonso, Miguel Hernández y Rafael Montesinos. Por la fecha de publicación de su artículo es muy probable le fuese inspirado por la lectura de *Hijos de la ira,* el gran libro de Dámaso Alonso, publicado en 1944, en el que hay autonominación.

fase prerromántica de su obra. En la estrofa última, el poeta se dirige así a sus amigos:

*¡Oh recreo feliz del alma mía!*
*¡Oh mis amigos! Cuando yazca helado*
*De mi arroyo querido en la ribera*
*Un sepulcro me alzad, de sombra fría,*
*De cipreses y adelfas rodeado.*
*Amadme siempre, y cuando otoño muera,*
*Mis cenizas con lágrimas regando,*
*Decid: Nicasio; y repetid clamando:*
*Hombre tierno y amigo afectuoso,*
*Fue su otoño en nosotros delicioso.*

En otro poema, en que el sentimiento de la amistad se expresa con ardoroso acento —«A un amigo que dudaba de mi amistad porque había tardado en contestarle»—, encontramos de nuevo el uso de la autonominación en estos versos:

*¡Oh Muriel! ¡Oh amigos bienhechores!*
*¡Oh Nicasio feliz!, ¡eternamente*
*Me hará vuestro cariño venturoso!*

En el poema «A un amigo en la muerte de su hermano», el poeta imagina que un hijo de su amigo, el pequeñuelo Hipólito, se dirige a éste tratando de consolarle en su desgracia y aconsejándole que busque consuelo en sus amigos, especialmente en su amigo Nicasio:

*Vive, sí, vive; que si el hado impío*
*pudo romper tus fraternales lazos,*
*hermanos mil encontrarás doquiera;*
*que amor es hermandad, y todos te aman.*
*De cien amigos que te ríen tiernos*
*adopta a alguno, y si por mí te guías,*
*Nicasio en el amor será tu hermano.*

Pero acaso el poema de Cienfuegos en que el uso de la autonominación es más acusado es el que dedicó «Al señor marqués de Fuentehíjar en los días de su esposa», que se publicó póstumamente en la segunda edición de sus obras (Madrid, 1816). Al felicitar al marqués —amigo y protector suyo— en la celebración de la onomástica de su esposa, doña Lorenza de los Ríos, amiguísima del poeta, éste le pide que comparta su felicidad con sus amigos en día tan dichoso:

*... Y qué, ¿tú solo*
*En él te gozarás? No; tus placeres*
*De tus amigos son; ellos tus penas*
*Sentirán otra vez. Nicasio te ama,*
*Y ama a tu esposa, ¿y lo ignoráis? Nicasio*
*sabe también amar. ¡Oh, cuál palpita*
*de júbilo mi pecho!...*

El final del poema recuerda el de «El otoño», citado antes. Junto al tema prerromántico del sepulcro —Cienfuegos, siempre pesimista, se complacía en imaginar su tumba— vuelve a surgir la autonominación:

*Cuando después en mi sepulcro yazca,*
*este sol mismo volverá en agosto,*
*y yo no lo veré. Germano, entonces*
*siquiera en un recuerdo de tu mente*
*viva Nicasio, y a tu amable esposa,*
*dando un abrazo, la dirás lloroso:*
*esto un amigo me dejó en tus días.*

A estos casos de autonominación en las poesías hay que añadir los que presentan las varias dedicatorias en prosa que Cienfuegos puso al frente de cada una de sus obras dramáticas. En esas dedicatorias, la autonominación suele ofrecer una variante, pues en dos casos se nombra a sí mismo el poeta con su apellido. Así, por ejemplo, en la dedicatoria a Celima —una de sus amadas desconocidas—, que figura al frente de su tragedia *Zoraida:*

... Sí, adorada Celima; yo sé que tú no puedes olvidar a Cienfuegos, ni Cienfuegos puede ser ingrato con la que tanto le quiso... Pregunta a mis versos, y ellos te dirán si es posible que desame yo a la que me ha inspirado composiciones enteras, a cuya en cuya boca oí por la primera vez muchos de los apaionados afectos que después se apropió *Zoraida. Zoraida* es tuya; quiere serlo; no puede dejar de serlo; y se dará por muy recompensada si alguna vez suspendes su lectura para dar una lágrima, una sola lágrima a la memoria de

*Nicasio Alvarez de Cienfuegos*

Pero lo que nos interesa aquí son los casos de autonominación poética en Cienfuegos. ¿Cómo se explica su uso frecuente en un poeta de fines del siglo XVIII, época en que todavía imperaba el neoclasicismo y en que los poetas no se atrevían a hablar de sus asuntos íntimos, y se llamaban a sí mismos con nombres pastoriles, porque la exhibición de la intimidad se consideraba una nota de mal gusto? ¿Debemos considerarlo como un rasgo más del prerromanticismo, de la exaltación de la sensibilidad personal, o como un aspecto de la exhibición

del yo romántico? En un principio, parece lógico aceptar esa caracterización prerromántica del fenómeno. Pero entonces, ¿cómo es que la autonominación no aparece —al menos, no la hemos encontrado nosotros— en ningún otro poeta prerromántico, salvo en Cienfuegos? Sin duda, la singularidad y rareza de la autonominación en la poesía española obliga a buscar motivaciones especiales al fenómeno más allá de un personalismo exacerbado, que en algún caso —el de Unamuno, por ejemplo, que estudiaremos después— no parece ofrecer ninguna duda. Basta repasar el *Cancionero,* de don Miguel, en el que la autonominación se encuentra, por lo menos, una docena de veces.

En el caso de Cienfuegos, si observamos los casos de autonominación que aparecen en sus poemas, comprobamos que todos ellos corresponden, no a la primera fase, neoclásica, de su poesía, sino a la segunda, fuertemente prerromántica, lo que parece justificar nuestra suposición, antes apuntada, de que la autonominación es un rasgo del prerromanticismo. En segundo lugar, advertimos que en todos los poemas de Cienfuegos en los que hay autonominación el tema es el mismo: la exaltación apasionada de la amistad (3). Así ocurre en los poemas «El otoño», «A un amigo que dudaba de mi amistad porque había tardado en contestarle», «A un amigo en la muerte de su hermano» y «Al marqués de Fuertehíjar en los días de su esposa». Sólo, pues, en los casos en que Cienfuegos quiere expresar su intenso sentimiento de la amistad acude al recurso estilístico de la autonominación. Y en casi todos esos casos —concretamente, en los tres últimos poemas citados— Cienfuegos no se limita a nombrarse a sí mismo, sino que nombra también, con el apellido o con el nombre de pila, a los amigos a quienes dirige el poema: Muriel, en «A un amigo que dudaba de mi amistad...»; Fernández, en «A un amigo en la muerte de su hermano»; Germano y Lorenza, en «Al marqués de Fuertehíjar en los días de su esposa».

Estas observaciones parecen darnos la clave de la motivación del fenómeno de la autonominación en Cienfuegos: el poeta quiere crear en el poema un clima de intensa amistad, no al modo de un himno abstracto —como es frecuente en los poetas neoclásicos; Lista, por ejemplo—, sino reviviendo en el poema la atmósfera amistosa concreta en cada caso, lo que exige la presencia en el poema de los amigos y del poeta mismo, con sus respectivos nombres propios. Sólo de este modo se crea el clima de cálida amistad, de intimidad viva y directa, que el poeta persigue.

---

(3) Sobre el tema de la amistad en Cienfuegos puede verse mi artículo «Cienfuegos y la amistad» en la revista *Clavileño,* número 34, julio-agosto de 1955.

Si del siglo XVIII damos un gran salto hasta la literatura contemporánea, encontramos, al llegar a la generación del 98, un cultivador insistente de la autonominación. Claro es que no podía ser otro que el unamunísimo don Miguel de Unamuno. A ningún conocedor de su vida y de su obra, de su peculiar egocentrismo, de su necesidad de llevar su voz y su nombre a todos los ámbitos de España, puede extrañar que Unamuno haga uso frecuente de la autonominación y lleve su eufónico nombre a su poesía. Es en el *Cancionero* —escrito, como es sabido, en los últimos nueve años de su existencia, de 1928 a 1936— donde encontramos mayor número de ejemplos, y en casi todos ellos es el nombre de pila, y no el apellido, el utilizado. Ya en una de las primeras canciones, la 4 (4), cita Unamuno su nombre, Miguel, emparejado con la palabra «Muerte», al observar en la palma de la mano

*... la cruz agorera*
*de la M —Muerte y Miguel—, el clavo*
*rojo de sangre, palpitante estrella.*

Sin duda, obsesionaba a Unamuno el que la letra M, inicial de su nombre, fuese también la primera de la palabra «muerte». No sólo dedica a la M una canción, la 613, en que la llama *M bendita*, y recuerda que es también la inicial de Madre y de María, sino que en otra pieza del *Cancionero* —la número 289— vuelve al tema, tras glosar la raíz vasca de su apellido:

*Y bajo la M arcangélica*
*de Miguel, la de la muerte*
*que da vida, vida bélica,*
*que en el mundo es la más fuerte.*

Esa M arcangélica —Unamuno se sentía como otro peleador arcángel San Miguel— la volvemos a encontrar en esta canción - romance, la 224:

*Vuela, mi sino arcangélico*
*que la gran M divina*
*las estrellas de tus ojos*
*enciende en luz peregrina;*
*vuela, mi águila de fuego,*
*que de la serpiente antigua*
*el dragón que acusa y tienta*
*quebrantaste fiera envidia;*

(4) Cito por la edición argentina de Losada. Buenos Aires, 1953.

*vuela, Miguel, con las alas*
*que cantan la letanía*
*y vete a poner sumiso*
*tu nido en torre davídica.*

Y en otra canción, la 286, pide a su *arcángel personal,* a su *compañero Miguel,* que le haga siempre compañía:

*Hazme siempre compañía,*
*mi compañero Miguel;*
*de mi vida haz todo un día,*
*Sol de nuestros días El.*

En el prólogo al *Cancionero,* escrito en 1928, en su destierro de Hendaya, y publicado por primera vez treinta años más tarde, en 1958, por Manuel García Blanco en su edición de las obras completas de don Miguel (5), habla Unamuno con orgullo de su patrono, el arcángel San Miguel, «que peleó con sus ángeles en el cielo contra el dragón, la serpiente antigua, la que tentó a nuestros primeros padres en el paraíso, y que no es otra que la esfinge misma, llamada Diablo, acusador o Satanás, tentador...» También Unamuno quería pelear por España, pero solo, sin ángeles. Porque él quería ser el alma y héroe de una causa, no un servidor más de ella.

En el mismo prólogo recuerda Unamuno a «los cuatro Migueles de nuestra España»: Miguel de Cervantes, Miguel López de Legazpi —«vasco como Iñigo de Loyola y como yo», escribe—, Miguel Servet y Miguel de Molinos. Y añade significativamente: «Después nuestro glorioso nombre, de Cervantes, de Legazpi, de Servet, de Molinos y mío, se ha degradado en nuestra España (clara alusión al nombre del dictador General Primo de Rivera) (6); pero yo, gracias a Dios, lo enarbolo muy en alto y muy en claro.»

(5) Figura en el tomo XV de la edición de Vergara, dirigida por García Blanco.

(6) Sobre esa degradación del nombre de Miguel por el dictador Primo de Rivera insiste en este durísimo soneto: «De Fuerteventura a París»:

*Mira, hermano Cervantes: no te asombre*
*que el nombre que hemos hecho honor y gloria*
*de la patria común, el que en la Historia*
*nos une ya con lazos de renombre,*
*«¿Quién como Dios?» —sea también el nombre*
*de ese gran majalulo de la noria—,*
*pues llegará el cernido de la escoria*
*cuando, al fin, la nación se desescombre.*
*Aguarda, colobroño, el primer hito*
*de esta senda falaz en que se mete*
*ciego, sordo y perlático el maldito*
*y al cabo le verás preso de un brete,*
*porque eso no es Miguel ni Miguelito;*
*es veleta de torre, es miguelete.*

(24-V-1924)

El afán de imponer su personalidad, de singularizarse, llevaba a Unamuno a dramatizar su nombre, a ver en él misterio y destino. Así, en la canción 72:

*¿Qué es el Hombre? Nombre,*
*más que Palabra...*
*Jacob al ángel: «¡Dime tu nombre!»*
*no: «¡dame tu palabra!».*
*Misterio de mi nombre: ¡Miguel!*
*«¿Quién como Dios?»*
*misterio de Dios; ¿El?*
*El no, sino Tú.*
*Tú son ya dos:*
*El y yo.*
*Y ésta es toda la luz.*

Un aspecto de la autonominación, que podemos llamar autonominación compasiva, cuando el poeta se nombra, sintiendo lástima de sí mismo, no deja de reflejarse también en la poesía de Unamuno. Así, por ejemplo, en la canción 73 del *Cancionero:*

*Mano, cabeza, corazón, riñones*
*y luego pies;*
*tu obra, tus ideas, tus pasiones,*
*tus andanzas, ¡pobre Miguel!*

Y al comienzo del poema XX de *Rimas de dentro:*

*Pobre Miguel, tus hijos de silencio,*
*aquellos en que diste tus entrañas,*
*van en silencio y solos...*

Hasta ahora, todos los ejemplos de autonominación que hemos dado citan el nombre de pila de Unamuno. Veamos algún ejemplo de autonominación con el apellido de don Miguel. Así, la canción 540 del *Cancionero:*

*¿Tú o yo?*
*Yo contigo, tu conmigo;*
*tú y yo.*
*Yo y tú hace el amigo;*
*no es más que uno;*
*te lo asegura Unamuno.*

Un ejemplo de autonominación completa, con nombre y apellido, lo ofrece un soneto, el X, de «De Fuerteventura a París»:

*Voy ya, Señor, a los sesenta, historia*
*larga mi vida de tenaz empeño,*
*y siento el peso del eterno sueño*
*que llega con la carga de la gloria.*
*Cuarenta años son ya que en esta noria*
*uncido al yugo de roblizo leño*
*para desarrugar, Señor, tu ceño,*
*voy regando de España la memoria.*
*Sin su tumba española, triste sino,*
*dicen que no hay rincón de tierra alguno;*
*que ni un rincón de cielo cristalino*
*haya sin una cuna —y yo la cuno—*
*de idea de mi lengua y determino*
*que ha de hacerlo Miguel de Unamuno.*

Y en su poema «A los amigos trogloditas» dirá el poeta:

*... yo y vosotros seremos no más que uno,*
*dentro del cual vivirá, libre de anhelos,*
*nuestro común,*
*mi Miguel de Unamuno,*
*vuestro y mío a la vez.*

Algunos ejemplos más podrían citarse del uso por Unamuno de la autonominación. Pero con los ya expuestos parece suficiente para demostrar que es Unamuno uno de los poetas españoles más afectos a ese rasgo estilístico. En el caso de Cienfuegos encontrábamos la motivación en la excesiva sensibilidad del poeta para un clima de entrañable amistad. En el caso de Unamuno, como ya indicamos antes, la autonominación va unida a la necesidad de llevar su nombre y su voz a todos los ámbitos de España, por el afán egocéntrico de ser protagonista máximo de su patria española, del áspero ruedo ibérico.

## Dámaso Alonso

Veamos ahora los casos de autonominación en un poeta de nuestro tiempo, Dámaso Alonso, e intentemos averiguar si, al igual que hemos visto en Cienfuegos y en Unamuno, es posible encontrar alguna motivación o aspecto específico del fenómeno en la poesía del autor de *Hombre y Dios*. Aunque los casos más frecuentes se dan en la segunda época de la lírica damasiana, es decir, la posterior a la guerra civil —concretamente en los libros *Hijos de la ira, Hombre y Dios* y, sobre todo, en el aún inédito *Gozos de la vista*—, el primer ejemplo de autonominación aparece muy pronto en su obra: en el poema-prólogo al primer libro del poeta, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad,* publica-

do en 1921 (7), si bien el autor no lo publicó entonces en el libro por seguir el parecer de un amigo, sino muchos años después, en 1944, al incluirlo en la primera edición de *Oscura noticia* (8). He aquí el texto de ese encantador prólogo, escrito en 1919:

*«Veinte años tienes» —hoy me dije—*
*«veinte años tienes, Dámaso».*
*Y los novios pasaban por la calle,*
*cogidos, cogiditos de la mano.*
*Y me puse a leer un libro viejo*
*y a escribir unos versos, donde canto*
*el amor y la dicha de ser joven*
*cuando hace sol y está florido el campo.*
*Hoy me miré al espejo, y luego dije:*
*«¡Alégrateme, Dámaso,*
*porque pronto vendrá la primavera,*
*y tienes veinte años!»*

En este poemita, la autonominación surge en un clima de ingenuidad y de candor, muy natural en la adolescencia. Pero a partir de *Hijos de la ira* va a ser inseparable de otro rasgo estilístico, ya estudiado por Carlos Bousoño: la autoimprecación o autoimproperio (9). Así, en el poema «Monstruos», el poeta se presenta, al nombrarse a sí mismo, como el más terrible de ellos, y se aplica los más duros epítetos: ciempiés, bestia, alimaña:

*No, ninguno tan horrible*
*como este Dámaso frenético,*
*como este amarillo ciempiés que hacia ti clama con todos sus tentáculos enloquecidos,*
*como esta bestia inmediata*
*transfundida en una angustia fluyente;*
*no, ninguno tan monstruoso*
*como esta alimaña que brama hacia ti...*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

(7) Casi al mismo tiempo, otro poeta de la generación del 27, Federico García Lorca, usaba la autonominación en uno de los poemas de su libro *Canciones*, el titulado «De otro modo», en el que leemos este verso: *¡qué raro que me llame Federico!;* y poco después en el romance *Prendimiento de Antoñito el Camborio: ¡Ay Federico García / llama a la Guardia Civil!*

(8) Véase el comentario del propio Dámaso Alonso a este poema-prólogo en sus *Poemas escogidos,* Madrid, Gredos, 1969, p. 186.

Por cierto que la cita en latín que pone Dámaso Alonso al frente de estos *Poemas escogidos* —*«Ric fateor Damasus volui mea condere membra» (De los Epigrammata Damasiana)*— no es, como pudiera pensar algún lector, una broma literaria, sino una cita auténtica. Pues San Dámaso, papa de origen español nacido hacia el año 304 y muerto, ya octogenario, en el 386, cultivó intensamente la autonominación en sus *Epigramas*. La cita es un ejemplo de ello, y seguramente puesta por Dámaso Alonso al frente de sus poemas para señalar un antecedente remoto suyo en el uso de la autonominación, con la coincidencia del nombre. En el artículo citado en la nota (1) cita Carlos Edmundo de Ory algunos poetas latinos que cultivaron la autonominación (Ovidio, Catulo, Propercio y otros), pero no figura entre ellos San Dámaso.

(9) Vid. Carlos Bousoño, artículo citado, p. 274 y ss.

En otro poema de *Hijos de la ira,* en cambio, el titulado «Dedicatoria final (las alas)», que cierra el libro, la autonominación presenta un rasgo que ya observamos en Unamuno: lo que hemos llamado autonominación compasiva. Si Unamuno, compadecido de sí mismo, se llamaba *pobre Miguel,* el autor de *Hijos de la ira* se llamará *pobre Dámaso.* Y así empieza, en efecto, el poema citado:

> *Ah, pobre Dámaso,*
> *tú, el más miserable, tú, el último de los seres,*
> *tú, que con tu fealdad y con el oscuro turbión de tu desorden,*
> *perturbas la sedeña armonía*
> *del mundo...*
> ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

Como se ve en estos versos, la autonominación puede ir acompañada de la autocompasión y del autoimproperio.

Veamos ahora los casos de autonominación —cuatro en total— de *Hombre y Dios.* El primero que encontramos se halla en el soneto «Y yo en la Creación». El egocentrismo alonsiano, más contenido que el de Unamuno, está presente en este soneto. En el instante de la creación, el futuro Dámaso Alonso ya era una «chispita ardiente» que bullía por ser. He aquí el soneto:

> *Qué soledad: Dios solo. Solamente*
> *Dios y la Nada. En el no espacio ardía*
> *el no tiempo. Letal monotonía:*
> *el Dios y su vacío, frente a frente.*
> *¡Nada, espanto, aun de Dios!*
> *¡Ah, no!: en su mente,*
> *rosa en botón la Creación latía.*
> *Todo futuro ser, dentro, bullía.*
> *(Ya Dámaso era allí chispita ardiente.)*
> *Fue el espacio. Fluyó, sobre el espacio,*
> *el tiempo, un terco río. Y el palacio*
> *con flotantes antorchas se alumbró.*
> *Siglos...*
> *¡Mi día!: y amo, canto, pienso,*
> *yo, de Dios, ante Dios. Destino inmenso.*
> *El y yo: de hito en hito, Dios y yo.*

De los cuatro espléndidos *sonetos sobre la libertad humana,* gala del libro, hay autonominación en dos de ellos. En el soneto I el hombre —el poeta— se ve a sí mismo hombre libre, creándose, esculpiéndose, *Dámaso cual Dámaso,* pequeño agente de Dios, y prolongando el fértil sueño de ese Dios enorme. Como observa Carlos Bousoño, en este caso el nombre cumple la rara función de metáfora de sí mismo.

Pero es en el soneto III, donde la autonominación ofrece un ejemplo más extremo. El nombre Dámaso aparece citado cuatro veces, y en tres de ellas, unido a la autoimprecación:

*¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!*
*Del mundo, libertad centro te hacía.*
*Tiempo de Dios, en libertad crecía.*
*La flor, en rama, libre se iba a fruto.*
*¿Qué hiciste, adolescente chivo hirsuto,*
*luego chacal, pantera de tu hombría,*
*hoy mico viejo ya, tú, inarmonía*
*del orbe en Dios, Dámaso bruto, bruto?*
*¡Alas de libertad! Aire sereno*
*el orden eran en torno. Y yo gritaba:*
*«¡Libre Dámaso-Dios!»*
*Dámaso impío:*
*aire de Dios rasgó mi desenfreno,*
*que osé la libertad que Dios me daba,*
*látigo contra Dios alzar, ¡Dios mío!*

La autonominación sirve aquí a un propósito de arrepentimiento y autocastigo, y el autoimproperio es una especie de penitencia que el poeta mismo se impone.

Finalmente, el poema «A un río le llamaban Carlos», que cierra el libro *Hombre y Dios*—para mí, uno de los más emocionantes del volumen—(10), contiene en el último verso, «río al que llamaban Dámaso, digo, Carlos», otro ejemplo de autonominación, cuyo propósito es aquí aclarar el símbolo que sobrenada a lo largo de todo el poema: la tristeza mansa y gris del río Carlos—el Charles River, que pasa por Cambridge, en Massachusetts— es un espejo de la que llena el alma del poeta que lo contempla.

Pero todavía son más frecuentes los casos de autonominación en un libro de Dámaso Alonso que permanece aún inédito, pero del que ya ha adelantado el autor en revistas bastantes poemas. Me refiero a *Gozos de la vista* (11). En uno de sus poemas, el titulado «Descubrimiento de la maravilla» (12), el nombre de Dámaso se repite nueve veces, batiendo el *record* de la frecuencia de la autonominación dentro de un poema. Sólo que en este caso, y al contrario de lo que suele ocurrir en los demás poemas, la autonominación no va unida al auto-

---

(10) Véase un excelente análisis de este gran poema en FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Métrica española del s. XX*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 189-216.

(11) Quiero hacer constar aquí mi agradecimiento a Dámaso Alonso por haberme facilitado una copia completa de su libro, aún sin publicar, *Gozos de la vista*.

(12) Publicado en *Insula*, núm. 109, enero de 1955, y en *Poemas escogidos* de Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, 1969.

improperio, sino que ejemplifica el ascenso maravilloso del YO del poeta desde la negrura y el vacío de la no creación —«el Dámaso más pozo, más larva en hondo luto...»— a una torre de luz, donde todas las maravillas son posibles —el «Dámaso-vidriera», el «fanal-Dámaso», faro y vitrina de diamantes—. Este procedimiento, que ya advirtió Carlos Bousoño, de unir, formando un nombre compuesto, el nombre de Dámaso con un sustantivo, que puede ser nombre de cosa o de animal, se va a repetir en otros casos de autonominación que encontramos en *Gozos de la vista.* Así, por ejemplo, en el poema «Visión de los monstruos» (13) aparece un «Dámaso-babosa», que no tiene, sin embargo, un sentido de autoimprecación, pues sólo expresa aquello que el poeta, Dámaso mismo —orgulloso y feliz con sus ojos humanos—, no desea ser, aunque *pudo ser.* Y en el poema *Invisible presencia* (14), muy rico en autonominaciones, encontramos otros ejemplos de aquella técnica: «Dámaso-alimaña», «Dámaso-arbolito», «Dámaso-ciudad». Y también con el nombre como segundo elemento: «hombre-Dámaso» e «incógnita-Dámaso».

Por último, y para cerrar este recorrido por las autonominaciones en la poesía de Dámaso Alonso, señalaré que en las «Poesías ocasionales» que el autor publicó en el número XXXII-XXXIII (noviembre-diciembre de 1958) de la revista *Papeles de Son Armadans,* se da algún caso de autonominación, aunque sin trascendencia: concretamente en las poesías tituladas «No quiero bailar» y «Los consejos de tío Dámaso a Luis Cristóbal».

¿Qué motivación puede hallarse en el uso intenso de la autonominación por Dámaso Alonso? Si en Cienfuegos explicábamos el fenómeno por la necesidad que siente el poeta de crear un clima de cálida amistad, que el uso de los nombres de los amigos y del suyo propio favorece; y en Unamuno por su radical egocentrismo y su afán de que su voz y que su nombre perduren en sus lectores, en su pueblo todo, en el caso de Dámaso Alonso parece resultado, como escribe Bousoño, «de ese afán que hoy se ha popularizado en la literatura por insertar toda realidad en su aquí y su ahora» (15), si no es consecuencia del personalismo español, que se muestra a veces exacerbado en individualidades culminantes del ser hispánico, entre las que se hallan Miguel de Unamuno y el autor de *Hijos de la ira.* Pero lo que pueda haber de exhibicionismo personalista en el uso, por Dámaso Alonso, de la autonominación, queda contrapesado por el

---

(13) Publicado en *Clavileño,* núm. 41, septiembre-octubre de 1956, y en *Poemas escogidos.*
(14) Publicado en *Papeles de Son Armadans,* núm. 1, abril de 1956.
(15) En el artículo citado en la nota 1.

empleo que hace también del autoimproperio, que, como acabamos de ver, es casi siempre inseparable, en la poesía alonsiana, de la autonominación.

## Luis Rosales

Para terminar con este recorrido por la autonominación poética, citaré un ejemplo más reciente: el de Luis Rosales, cuyo libro *La casa encendida* ofrece hasta catorce casos de autonominación, distribuidos así o lo largo del volumen: uno en la primera parte, cinco en la segunda, dos en la tercera, cinco en la cuarta, y otra vez uno en la quinta y última. Muy lejos del tono violento y angustiado, rico en autoimproperios, de Dámaso Alonso, el uso de la autonominación en Rosales se acerca más al clima cálido, de entrañable ternura, que vimos servía de motivación a Cienfuegos para dar entrada a ese rasgo en sus poemas de amistad. Pero con una diferencia a favor de Rosales. Pues si en Cienfuegos la exagerada sensiblería amistosa llega a extremos a veces ridículos y se nos antoja forzada, en el autor de *La casa encendida* el sentimiento de la amistad brota con naturalidad y contención, sin la altisonante expresión del poeta prerromántico.

Pero más interesante es señalar qué es lo que define y caracteriza el uso de la autonominación en *La casa encendida*. A mi juicio, es la estructura misma del libro: su carácter de largo, entrecortado y dramático monólogo, que arrastra recuerdos infantiles y adolescentes, palabras, sueños miradas, diálogos, encuentros de un tiempo ido que vuelve lenta e irrestañablemente para posarse sereno en el verso. Los rasgos de estilo en un poeta no son nunca caprichosos (y si lo son, no se justifican, suenan a falso); todos ellos se explican por una necesidad estructural, temática o psicológica. Vimos cómo en Dámaso Alonso el uso de la autonominación se explicaba por el uso del autoimproperio, y al mismo tiempo éste contrapesaba lo que hay de egocentrismo exhibicionista en el fenómeno. De otro modo justifica Rosales la autonominación en *La casa encendida* y hace que su uso parezca perfectamente natural ante el lector: en todos los casos el nombre del poeta —Luis— aparece en frases dichas, no por el poeta, sino por quienes dialogan y conviven con él. Las palabras, los fragmentos de diálogos que arrastra el largo monólogo, hacen necesaria la autonominación, cuando los personajes que el poeta evoca se dirigen a él, nombrándolo. Unas veces es su amigo Juan Panero, cuya muerte está doliendo viva en el poema, quien habla al poeta («Hola, Luis,

¿cómo estás?» «Si tú supieras, Luis...»); otras, es su madre («¿Quién te cuida, Luis?»); otras, su amada («¿Te llamas Luis?»). Algunas de estas frases y preguntas se repiten y vuelven en el trémulo y conmovedor relato, como graves ritornellos que acentúan la emoción del clima evocado por el poeta. Es, pues, la necesidad de revivir emocionadamente un tiempo y un clima, de resucitar las palabras, los nombres, los sueños de aquel tiempo, lo que motiva el uso de la autonominación en *La casa encendida*, de Rosales. Autonominación que, en este caso, bien pudiéramos llamar indirecta, pues el nombre del poeta es puesto siempre en boca de otras personas que con él hablan.

Con estas páginas sobre el curioso fenómeno de la autonominación poética he querido mostrar: en primer lugar que la autonominación no es exclusiva de la poesía contemporánea, aunque sólo hasta llegar a ella el fenómeno se hace más frecuente, en mayor o menor grado (16); y después, que el uso de la autonominación tiene, en cada poeta, una motivación concreta y personal, ya sea de índole estructural, temática o psicológica.

*JOSE LUIS CANO*

(16) Ya señaló esa frecuencia Carlos Bousoño en su artículo citado en la nota 1. Una lista de los poetas que, a partir de 1940, usan la autonominación, aunque moderadamente, sería bastante más larga de lo que pudiera creerse.

# EN OTRO Y ESTE ABRIL DE LUIS ROSALES

## I

Nos dio la mano a todos y también a su mujer, como si acabara de conocerla, igual que a nosotros, en aquel salón de un hotel granadino con nombre árabe. Eramos un grupo de Derecho y Filosofía y de fuera de la Universidad: Antonio y José Jiménez Blanco, Antonio Cabrero, Altozano Moraleda, Javier Campos, Alfonso Albalá, Urbano Jiménez Marfil y yo. Seguro que más. Entre esos más, Gerardo Rosales, que *seguía queriendo ser Domingo cuando fuera mayor* y oficiaba de coordinante ante su hermano Luis, su hermano, alto y bien asentado en sus plantas, chispeándole remotamente el azul de los ojos tras los cristales gruesos, bien visible en seguida el modo particular de fruncir los labios finísimos.

Era abril en el calendario y en la atmósfera; año primero de la década de los cincuenta. Tenía que ser abril. La comitiva salió hacia la Puerta Real (pronúnciese *puerta ral)*, camino de la Alhambra. Nadie había dicho que fuésemos allí; pero en Granada esas y otras cosas no se preguntan. Luis Rosales llevaba sombrero, una especie de mascota, echada un poco hacia atrás. La gente no podía sospecharse que acompañábamos a un poeta recién casado y retornado, después de algún tiempo, a su tierra nativa, tal vez para poner al día su corazón, ahora doble amorosamente.

Creo que fue en la primera cuesta de la Alhambra donde Luis Rosales dejó de ser para mí simplemente el autor de unos cuantos libros muy conocidos para convertirse en una persona a la que se podía preguntar algo.

—¿Y qué se propuso usted con *La casa encendida?*

Es muy posible que se llevara la mano derecha al nudo de la corbata, para después unir los dedos índice y pulgar, antes de contestarme:

—He querido juntar las soledades de varias personas muy queridas, de las personas más queridas para mí, para verlas juntas. Los que no pudieron conocerse en vida, así llegan a conocerse.

Empezado el diálogo, ya era fácil seguirlo.

—¿Y qué proyecta usted hacer ahora?

—Bueno, pues ahora me gustaría escribir un libro al que se podría titular *Un rostro en cada ola...*, un poema largo, con unidad absoluta,

con desarrollo en una noche... A mí me preocupa el problema de la mismidad...

La voz de Luis Rosales parecía necesitada de algún esfuerzo para nacer; se le adivinaban muchas rendijas, con objeto de que las eses no quedasen nunca ahogadas y se deslizasen con suma comodidad por el trampolín de la lengua; era una voz sin prisa, rozada por algunos quiebros y como vacilaciones (acaso algún interlocutor se notase nervioso ante ella); la ayudaban mucho los gestos.

Ante la vista de la explanada del cubo de la Alhambra enmudeció el poeta. Y al volver a hablar se le notó que lo hacía como si entrara en un templo. Por el palacio de Carlos V siguió agranadinándose, renovado su asombro ante el redondel renacentista del patio, de manera que al salir nuevamente hacia los jardines había madurado ponerse a decir:

*Eres de cielo hacia la tarde, tienes*
*ya dorada la luz en las pupilas,*
*con un poco de nieve atardeciendo*
*que sabe que atardece*
*y yo querría*
*cegar del corazón, cegar de verte...*

Detrás de esos versos enfilaron otros y otros, gustosamente expresados, con las pausas del que los fuera escribiendo. De repente se interrumpió para decirle a Maruja, su mujer:

—Anda, sigue tú.

No daba ella con la memoria.

—Me dijiste que te los sabías todos...

Lo de Rosales era sonreír más de ojos que de boca. La guasa le hacía más directa la mirada y más escondidos aún los labios. Una sonrisa llena de puntos suspensivos.

Allí, en torno a él, había algunos poetas deseando manifestarse. Dos lo hicieron tras el recital de rimas inéditas: Alfonso Albalá, que dijo un soneto, y hubo de repetirlo, y Urbano Jiménez Marfil, que leyó un poema del libro que tenía recién editado. Rosales hizo sus observaciones y declaró su aliento a los que se habían atrevido a levantar una breve y paralela pared junto a la que él alzara de aquí para allá.

—De todo esto de aquí hablo en *El contenido del corazón...*

Con un gesto del brazo abarcó el paisaje. La nerviosidad caliente de Gerardo aparecía y desaparecía por entre los claros de la parla de Luis para contar, por ejemplo, cuando Lorca, en cuclillas y mirando al agua, se le ocurrió una tarde aquello de *al estanque se le ha muerto/ hoy una niña de agua.*

Al asomarnos a uno de los miradores, oí que Rosales decía:

—Aquí es donde se comprende bien el *verde que te quiero verde.*

Hondura del verdor; agua paralela al verso rosaliano; bosques con sol al fondo. Todo era como una escenificación de la poesía escuchada, imágenes existentes de un poeta cuya luz tiene nieve. Porque la Granada de Luis Rosales rehúye montes con pitas, escalas estremecidas, insomnios mágicos, para, con la sierra al fondo y el pálpito del mar, lo mismo que si un ciego lo oyera, situarse en el Corpus o en los interiores cotidianos del recuerdo. Lorca orientó su poesía hacia el Sudeste; Rosales, hacia un Sur que en las cumbres presume de Norte.

## II

Me sabía bien la dirección. Tomé el Metro. Me di de cara con *Salida Altamirano.* Llegué hasta el número 34.

—Buenos días. ¿Está don Luis Rosales?

—¿Quién le digo que es?

—Dígale que soy uno de los estudiantes que le acompañaron en Granada cuando estuvo allí en viaje de bodas.

A los pocos minutos, por el pasillo, Luis Rosales con la mano extendida para el saludo. No sé si me reconoció o no. Daba igual. Hablamos mucho. Yo llevaba sólo unos días en Madrid. Era noviembre de 1955. Le rogué que me firmase un ejemplar de *La casa encendida,* y escribió, luego de una breve explicación mía, *Al libro robado y encontrado...*

Hay personas cuyo plano no se acaba nunca de ver (todos tenemos trazas invisibles). El plano de Luis Rosales se me grabó en aquella mañana granadina y primaveral. He ido añadiendo algunos detalles, pero lo sustanciadero se me reveló allí.

Le he oído durante más de tres horas hablar de Manuel, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca al profesor norteamericano John Seppard, a José María Souvirón y a mí, como si aquello fuese el ensayo de su discurso de entrada en la Academia (era el movidillo febrero de 1957), con apéndice en el Quinto Toro.

Le he oído quejarse mucho de que no tenía tiempo para concluir *Cervantes o la libertad;* pero presumo que, en el fondo e incluso en la forma, lo que le encanta es poder darle muchas vueltas a todo, practicar una suerte de divagación voluntaria con la intención de retrasar conclusiones.

Si el tiempo es oro, ¿por qué hacerlo correr más de lo que ya corre de por sí? Al tiempo conviene engañarlo en lo posible. Sospecho que

las segundas versiones de los libros de poesía de Luis Rosales —cuatro publicados y uno inédito— son una argucia del poeta para seguir estando temporalmente donde estaba, sólo que con el caldo íntimo mejorado.

—Tengo sesenta años; es decir, estoy en mi tercera adolescencia.

Ha estado siempre seguro de que *hacer las cosas bien/importa más que el hacerlas,* y ese refranillo es uno de sus límites con la aforística machadiana, aunque también él tenga la suya. La oí de sus labios en Salamanca no hace mucho con acento gitano.

Se lleva la mano derecha al nudo de la corbata, en un tic que algo tiene de sacramental o de gesto de cantante que quiere ponerse clara y derecha la voz. Une los dedos índice y pulgar, sitúa la mano a la altura del pecho y habla, habla, habla...

*LUIS JIMENEZ MARTOS*

# LUIS ROSALES

Cuando subíamos a la minúscula redacción de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Luis Rosales parecía ocuparla por entero. No tanto con su presencia física—que ya era considerable—como con su conversación andaluza, como un castillo de fuegos artificiales que nunca terminara.

Su poesía, en cambio, aunque acude de vez en cuando a retazos de conversación:

*¿Sabes?*
*Me llamo Luis*

que el poema asume, como para hincarse más en la realidad circundante, no busca en estos fragmentos irruptores, interruptores que el recuerdo ha fijado, brillantez alguna. Tienen allí otra función. La cumplen al dedillo...

Los poetas jóvenes tardaron algún tiempo en comprender lo que se propuso Luis Rosales en su poesía y con su poesía. Pero cuando le comprendieron le pagaron a su modo. En la *Antología de la nueva poesía española,* de El Bardo, Manuel Vázquez Montalbán, podía hablar, en 1968, de «ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida,* de Luis Rosales», y en 1969, contestando a una encuesta de *Cuadernos para el diálogo,* Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma y Félix Grande, elegían *La casa encendida* como uno de los tres libros significativos de nuestra posguerra. Poesía de lenta impregnación, necesitó quizá el paso de los años para advenir a su total sentido, para franquear el que Luis llamaría «desnivel de comunicación»; pero cuando sus lectores la comprendieron ya no la abandonaron.

Y sin embargo, su raíz era antigua. Ha dicho el poeta, refiriéndose a *El contenido del corazón,* que apareciera el mismo año 1969: «Lo escribí de un tirón en el año 1940, y por aquella fecha publiqué algunos de sus poemas en la revista *Escorial*». En «La ceniza en la sombra», en «La nieve transeúnte», publicadas entonces, por ejemplo, ya apuntaba el aparte conversacional, que más tarde había de fijarse, como procedimiento estilístico, en *La casa encendida*... Poco después Guillermo Díaz-Plaja, al incorporarlos a su antología del poema en prosa, daba fe de una actitud que empezaba a desbrozar el camino para una de las líneas de ruptura de la poesía de posguerra, la que

reclamara una épica de lo cotidiano, de la que aquellos poemas escurialenses habían sido un primer vagido precursor, pero también rotundo y definitivo.

El resto es historia de nuestras letras, que acaeciera —en gran parte— mientras yo iba y venía de América, sin demasiado tiempo para visitar a los amigos. Un día, sin embargo, llegué con mis estudiantes estadounidenses y monté mi curso trashumante en una sala vecina a la redacción de CUADERNOS. Ya no estaba Luis Rosales en el minúsculo despachito, pero lo encontré dos pisos más abajo, en una amplia oficina, que seguía llenando su humanidad desbordante. Bajamos, como antaño, al bar y le pedimos ahora que iniciara las lecturas poéticas para nuestros estudiantes. A la semana estaba frente a ellos, explicándoles cómo nacieron las *Rimas,* cómo, en un momento de soledad, prendió la luz de su casa encendida.

Y al cabo, la voz que yo recordaba, el castillo de fuegos artificiales, que nunca parecía apagarse, dejó paso a la música del verso, remansada y tranquila, en la que le recobré por entero.

PORQUE TODO ES IGUAL Y TÚ LO SABES.

*JAIME FERRAN*

# DE COMO SE DESOBSTRUYE EL CAUCE EN EL QUE BAJA CORDIAL Y DECIDIDAMENTE LUIS ROSALES HASTA LA POESIA DE LA GENERACION A LA QUE PERTENEZCO

Si ante estos apuntes—que deben adquirir inevitablemente la forma de resultado de varios factores informales: mi infantil gratitud a Luis Rosales, mi respuesta adolescente a Félix Grande y, en esta tarde precipitada de invierno, mi simbólica pasión por el adagio de Albinoni, cayendo suavemente sobre esta cuartilla al borde de una copa de coñac y un paquete de tabaco negro—precisáramos que los nacidos en los años cuarenta—gravitando en torno al armisticio de 1945—no supimos de las restricciones de posguerra más que por pésimas fotografías de álbumes familiares, pudiéramos inducir a interpretarlos en términos de ruptura a quien no conozca la poesía española de los años sesenta. De otra manera, la inalienable actitud ética que viene significada, por ejemplo, por esta frase de Rosales: «libertad por apropiación» no tiene en nosotros los orígenes circunstanciales, cauces opresivos o fines limitados que caracterizan las mejores composiciones escritas en nuestro país hasta el 65, aproximadamente, por los poetas surgidos en el cuarenta y pocos. Y si en lugar de precisar nos pusiéramos impertinentes, avanzando una década (en la que, entre otras significaciones, se instala la televisión en España y el primer hombre en la luna), diríamos que la poesía de los años sesenta prepara la perspectiva actual sobre aquel monopolio de exigencia ética. En general, y a pesar de que en esa década se observen los mismos planteamientos y fórmulas que en la poesía social, se da un claro paso distintivo. El joven poeta ha enseñado español en Londres, Roma, Berlín, París. Ha visitado Buenos Aires. Levanta su verso sobre preocupaciones eminentemente literarias, comenzando—cómo no—por cuestionarse la realidad de su lenguaje. Pero lo sugerente—sugerente para los poetas del 35 y del 70— es que los extremos poéticos que se derivan de estos dos aspectos anteriores se dieran anudados momentáneamente en el grupo generacional que aparece en los años treinta. Su exigencia ética es universal; su estética, predominante cuidado del lenguaje, excesivamente alquimiado por el 27. Si alguna voz pudo deshilacharse luego por motivos absolutamente subsanables (no repitamos circunstanciales)—pero decisivos para nuestra poesía—, no fue la de Luis Rosales, culminador en nuestra tradición

de una estética caliente, que acaso cierre en esta vía algunos de los puntos esenciales que han constituido la poesía. Como gran poeta, Rosales da la clave de una época. La que va desde que acaba la pasión gongorina en 1928, concluido el peor surrealismo, hasta el número 34 de la calle Altamirano, pasando por ese gran verso de veinte años de posguerra, que logra sus mejores modulaciones de la mano de Machado y Vallejo, cuidadosamente transmitidos —de la tertulia al libro— por el grupo generacional del 35.

Hasta aquí me ha salido un párrafo discutible pero brillante. Al menos, mejor construido que las críticas inefables que recaen sobre la joven poesía. Utilizar el superficial adjetivo de «neomodernista» para designar la expresión —o función, que sería peor— de la poesía en la segunda mitad del siglo xx me parece tan incoherente como apuntar que el grupo cordobés de *Cántico* (¿y por qué no la poesía mozárabe-andaluza?) es el puente lírico que nos conduce a las puertas de Ginebra, de la Facultad o del amor terrible, ¡Dios mío!, de Alessandra Davoglio.

Luis Rosales —repitámoslo en este apunte— fecunda todos estos años con una serie de elementos poéticos que prestan rigor y rumor lírico a su obra. Es significativo que Félix Grande y Vázquez Montalbán —dos de los mejores poetas del sesenta— recabaran urgentemente la atención crítica sobre *La casa encendida* (digamos bajito que convendría hacer lo mismo y en seguida con *El descampado,* de Vivanco). Porque si, como ha hecho claro Carlos Bousoño, las dos notas que caracterizan la joven poesía actual son las de esteticismo e irracionalidad —convergentes en la búsqueda de la «sorpresa mágica»—, se observa una ágil continuidad en nuestra poesía aun suponiendo que el factor irracional llegara a desdibujar la estructura ética del poema. Y hablar de estructura ya acerca más nuestro momento al de Rosales. ¿Por qué? Está claro, niño. Rosales es uno de los pocos poetas que han sabido lo que significa el sentido de la unidad del poema, mucho más plástico en su realización que en la mayoría de los del 27, donde el juego de conjunciones y elementos menores gramaticales —aun por encima del surrealismo— no hace sino denotar una invariable debilidad léxica. Si a ello añadimos la concepción del verso como estructurado dialogalmente en esta unidad (es decir, en un poema, la explosión producida cuando un verso prepara y justifica otro verso sorprendente sin aparente relación), veremos cómo opera Rosales a través de su rito obsesivo por la palabra y de sus cuatro sorpresas fundamentales —fonética emocional, discursiva y léxica— en esa estética evidente, «que carece propiamente de signifi-

cación» (también «la pintura es un lenguaje de evidencias») y que se proyecta sobre un amor a la belleza viva, a la anécdota humanizadora. Arrancar de la fenomenología supondría necesaria y metodológicamente poner «entre paréntesis» a multitud de preocupaciones marginales que empecen —qué ocurrente— la comprensión de la poesía de Rosales. De la fenomenología, con todo lo que significa en los años europeos de «entre guerras», cuando nacen a la poesía precisamente los hombres de esta generación, tan mal estudiada, incluida su tragedia. Porque dónde, si no, encontramos este verso cortado, este matiz, esta alusión inacabada, dentro del rigor técnico innovador que caracteriza los mejores libros de Panero, de Vivanco, de Luis Rosales?

*RAMON PEDROS*

# GENIO Y FIGURA

*El hombre es la naturaleza formando conciencia de sí misma.*

ELISEO RECLUS

*La cara es el espejo del alma.*

PROVERBIO

La Naturaleza ha puesto en el rostro del hombre los rasgos fundamentales de sus cualidades, de su modo de ser. El hombre imprime sobre sí mismo los trazos de sus inquietudes. Para la psicología aplicada, el hombre no tiene secretos. Efectivamente, en el rostro de un hombre pueden leerse todas las inquietudes siderales, si ese hombre, como es natural, tiene la medida del cosmos en sus sentimientos. Todo lo que es terreno, todo lo que es sideral, todo lo que es nirvana, con el reflejo del vacío absoluto; todas las inmensidades de las galaxias que presiden las inquietudes o simplemente con el terreno reflejo de una añorante puesta de sol queda reflejado en la cara de un hombre cuando ese hombre toma como ejercicio mental su anhelo de penetración en el universo.

Una sensación ligeramente sentida puede ser como la tenue brisa que cruza un océano; una sensación emotiva, vehementemente sentida, deja su huella en la cara del hombre; viene a ser para su espíritu lo que son a los océanos las grandes simas, que siempre producen mar de fondo. El mejor distintivo que la Naturaleza ha puesto en el hombre para conocerse entre sí es el alma. No puede imaginarse la falsificación. La psicología aplicada y el conocimiento popular dicen que *cada hombre es un mundo*. No puede haber dos iguales. También se dice a veces y cuando se quiere definir a un hombre que *es de alma delicada*. A esos hombres las *musas* ponen el verbo en su elocuente boca para que, al romper en su cerebro las ideas venidas desde el infinito de los tiempos y sin otra conciencia que su deseo de penetración en la humanidad, realice la obra que todos los demás hombres sentirán como suya; es una ley de vida, y en esa obra todos los hombres verán su propia *alma*.

Tengo delante de mí tres fotografías del ilustre escritor don Luis Rosales, que me propongo estudiar y analizar. Cuando esta mañana mi secretaria las ha sacado del sobre que las contenía, espontáneamente ha dicho:

—Tiene cara de hombre bueno, ¿verdad?

Pero en un rostro no solamente se refleja la bondad; otras inquietudes sobrepasan a veces esos sentimientos en mucho, aunque, naturalmente, para el ojo inexperto, que sólo tiene a su alcance para juzgar los reflejos de simpatía o antipatía que se desprenden de la cara que tiene delante, la bondad es el sentimiento que se impone a todos, porque es la cualidad anímica que más posible hace la convivencia entre los hombres. Y hubo un tiempo que sólo esa facultad pudo hacer santos.

A los efectos de análisis y para mejor entendernos, ante la duda de que esas fotos puedan acompañar a este estudio (lo que vendría a ser como quitar el perfume a la flor), voy a establecer entre ellas una clasificación *sui generis* que nos permita caminar por esa abierta conciencia con la sinceridad y elocuencia que él se muestra (debe entenderse que, de acompañar las fotos a este estudio, se conocerán por los números «1», «2» y «3»).

En la que debe marcarse con el número «1» tenemos a don Luis Rosales con el mayor peso, con la mayor carga de «contrariedades» sufridas en toda su vida.

En la que debe estar marcada con el número «2», don Luis Rosales refleja su alma ante un micrófono con la seguridad del que ha logrado hacerse oír.

Por último, la que tendrá que estar marcada con el número «3», Rosales se encuentra como esos árboles que, habiendo dado frutos abundantes y sanos —y jugosos sobre todo—, aún se percibe en el verdor de sus hojas la abundancia de savia y lozanía para continuar dando más y más abundantes y gustosos frutos, ya con el regusto del que sabe lo que produce.

Ahora una advertencia: En un trabajo de esta naturaleza es de necesidad prescindir del protocolo; en consecuencia, cuando haya de nombrarle, será el *sujeto* que analizamos.

## Primera imagen

En la imagen primera tenemos al «sujeto» soportando la más pesada carga de contrariedades de su vida. ¿Quién le ha fallado? ¿Es que no halla los amigos en quien había confiado? ¿Tan mal le han ido las cosas que, a pesar de su sonrisa, no puede aún vencer la amargura interna? Vamos por partes. Tomemos la cara de arriba abajo:

En primer lugar, tenemos una cara alargada: delicadeza, sensibilidad e inquietudes espirituales dice el tipo de cara. Encajemos el rostro en el canon clásico que los artistas emplean para hacer sus retratos:

vemos que el módulo central, el correspondiente a la nariz, es más pequeño que los otros dos; nariz corta, agresiva, con garra... Los módulos inferior y superior se corresponden perfectamente. El plano de la frente, las dimensiones de su altura, el empuje de los módulos cerebrales que en ella se alojan parece que quieren salir de la piel, produciendo esos surcos torcidos en el entrecejo, inclinados hacia el ojo. Esos rasgos están producidos al fruncir el entrecejo, manteniendo una actitud por encima de todo; la lucha contra las *insinuaciones* y las contrariedades producen ese resalte en el entrecejo, que, cuando van formando remolino, nos da al genio o al loco. Tendremos ocasión de volver a la frente y al entrecejo.

## Las cejas

Por la Naturaleza están puestas para proteger al ojo. El hombre las ejercita para resaltar ciertos sentimientos superficiales: desdén, extrañeza, curiosidad, atención y a veces autoridad y despotismo. Las que tenemos delante están bien colocadas encima de los ojos y corresponden perfectamente al tipo de cara que analizamos, en cuanto a delicadeza y sensibilidad. El ejercicio de su posición le viene de lejos, en tanto que está hermanado con los surcos del entrecejo en una constante vigilancia, atención, de algo que en su interior, y que luego comprobaremos, viene arrastrando por decepción, y se pregunta: ¿por qué? Esa posición de las cejas en el momento de la imagen es como la manifestación de una herida interior, herida moral.

## Los ojos

Si «la cara es el espejo del alma», los ojos son las ventanas por donde se asoma la conciencia al exterior. En ellos se concentran todos los sentimientos, y no tengo conocimiento de ningún poeta o literato que no haya hablado del lenguaje de los ojos. Los que tenemos delante en la primera fotografía sólo nos dan a conocer una manifestación exterior que ya ha quedado reflejada con las cejas; pero si nos fijamos en la fotografía número «3», vemos que son los ojos quietos, escrutadores y observadores del pensador: de pupila pequeña, colocados al fondo de la órbita, en continuo contacto con el interior, «viendo» de dentro a fuera. En el momento de la imagen, según la primera fotografía, está el ojo entornado, y no es el ojo el que ve, sino que manifiesta la sensación de la duda que, por herida interior,

arrastra el sujeto. Ponga los ojos en esa forma, lector; entórnelos, por favor, levantando el párpado inferior. Una oleada de dudas surgirá de su conciencia y le hará comprender esa posición de guardia, de dentro a afuera.

### La nariz

Relativamente pequeña en relación con el rostro: dinamismo, agresividad, emprendedor. Wagner, Kant, Voltaire, Dickens, Dostoievski... tenían nariz así. Son muchas las que pueden encontrarse en hombres célebres de esa forma. Yo he citado esas cinco de memoria. Y como en esos mismos hombres, todas ellas tienen un punto común débil en la raíz —la unión de la nariz con la frente—: la voluntad flaquea ahí. Ese resalte o depresión entre nariz y frente es síntoma de voluntad débil. Empero, en todos estos casos parece como si la Naturaleza quisiera complementarse, poniendo *algo de agresividad* en esos rostros de inclinaciones delicadas y sensibles a todo lo espiritual y manifestando los síntomas de voluntad en otros rasgos que se armonizan mejor en el conjunto de la imagen, como luego veremos. Entonces vemos que a todos estos sujetos, a todas estas almas, la Naturaleza ayunta con la sensibilidad como un empuje creador, y esa debilidad de la voluntad viene a ser como un a modo de *relax* que estas personas necesitan, toda vez que, como veremos cuando analicemos el perfil, son, por lo menos —éste lo es—, rápidas de pensamiento y de acción; prontas en concebir, y si no fuese por ese hálito de vacilación, sus creaciones carecerían de la gracia de la duda.

### La boca

Con lo primero que tropezamos en este aparato es la elocuencia, la tolerancia y la bondad, siempre de la primera fotografía. Pero no hay duda que en la boca hallamos la expresión de los sentimientos extremos; de la misma manera, es el aparato que menos oculta las emociones, a menos que sus tejidos o nervios estén dañados. Como es natural, esas expresiones las producen los labios. Cuando el labio superior, como en este caso, se apoya sobre el inferior, aun en situación de sonrisa, hallamos el hermetismo y la bondad; persona a quien podemos confiar un secreto. También en este caso la boca compensa la falta de voluntad de la nariz, a que nos hemos referido antes; y más: su labio inferior, carnoso y elocuente, le da a ese rostro un com-

plemento de sensualidad, necesario en todo espíritu delicado para conocer el sabor de la vida. Desgraciadamente, en el rostro que analizamos, el sabor que tiene en su alma en el momento de la imagen, y a pesar de la sonrisa, es de hiel, amargo. ¿Qué contrariedades ha sufrido este hombre que, por los pliegues de su boca, a pesar de la sonrisa, vemos que está a punto de dejarse abatir? Como vamos a tener ocasión de volver a la boca cuando lleguemos a la tercera imagen, ella nos demostrará que, gracias a la voluntad que se desprende del mentón y gracias al deseo de lucha, de combate, que se desprende de la nariz, pudo vencer ese abatimiento que por frustración estuvo a punto de derrotarle. También en los pliegues caídos de la boca podemos leer la resignación. Tal vez hubiese sido esto, la resignación a lo inevitable, a la entrañable pérdida que se ha sufrido injustamente, lo que en el período anterior les dio forma a los pliegues de la nariz y la boca, produciendo ya por hábito el estado de resignación en que ahora le encontramos, en el mismo borde de la última flaqueza.

La barba

Ya lo he dicho antes: la barba empuja hacia adelante. En la barba tiene este sujeto como una pila que genera voluntad. Cuando hablemos del perfil, nos daremos cuenta que es la barba de los tercos; pero viéndola ahora de frente nos damos cuenta que está rodeada de aficiones artísticas. En principio, ese hueso maxilar pertenece a la animalidad; su función es bien conocida: triturar, machacar. En consecuencia, cuando tropezamos con una mandíbula como la que tenemos delante percibimos las energías corporales, tendencia a la nutrición, vitalidad. En este caso particular, la herencia de milenios de civilización colocan al sujeto en equilibrio de control sobre sí mismo y hacen de esa cualidad el empuje necesario para afrontar con temperamento y resolución cualquier situación de circunstancias. Ya lo hemos visto: cuando todavía el sujeto no había entrado en su total desarrollo, según la primera foto que analizamos, atravesaba un período de frustraciones, decaimiento y amargura, y gracias a ese empuje vital de la barba y a su espiritualidad arraigada pudo salir airoso y volver a tener amigos.

Las orejas

Psicológicamente y por sí solas las orejas no nos dicen nada. Sin embargo, cuando, como en este caso, vienen acompañadas de las facultades que hemos hallado, y además vemos una oreja más grande

que pequeña y desprendida de la cabeza, el sujeto es voluntarioso y goza de salud. Muchos grandes hombres han tenido las orejas así. En este caso particular, y fijándonos en la oreja que nos muestra la foto número «3», encontramos una oreja de aficiones musicales que complementa la delicadeza del rostro alargado de la foto número «1». Asociando esta cualidad con la elocuencia de la boca, encontramos que esta clase de sujetos pueden ser buenos cantantes, buenos músicos y en particular elocuentes oradores.

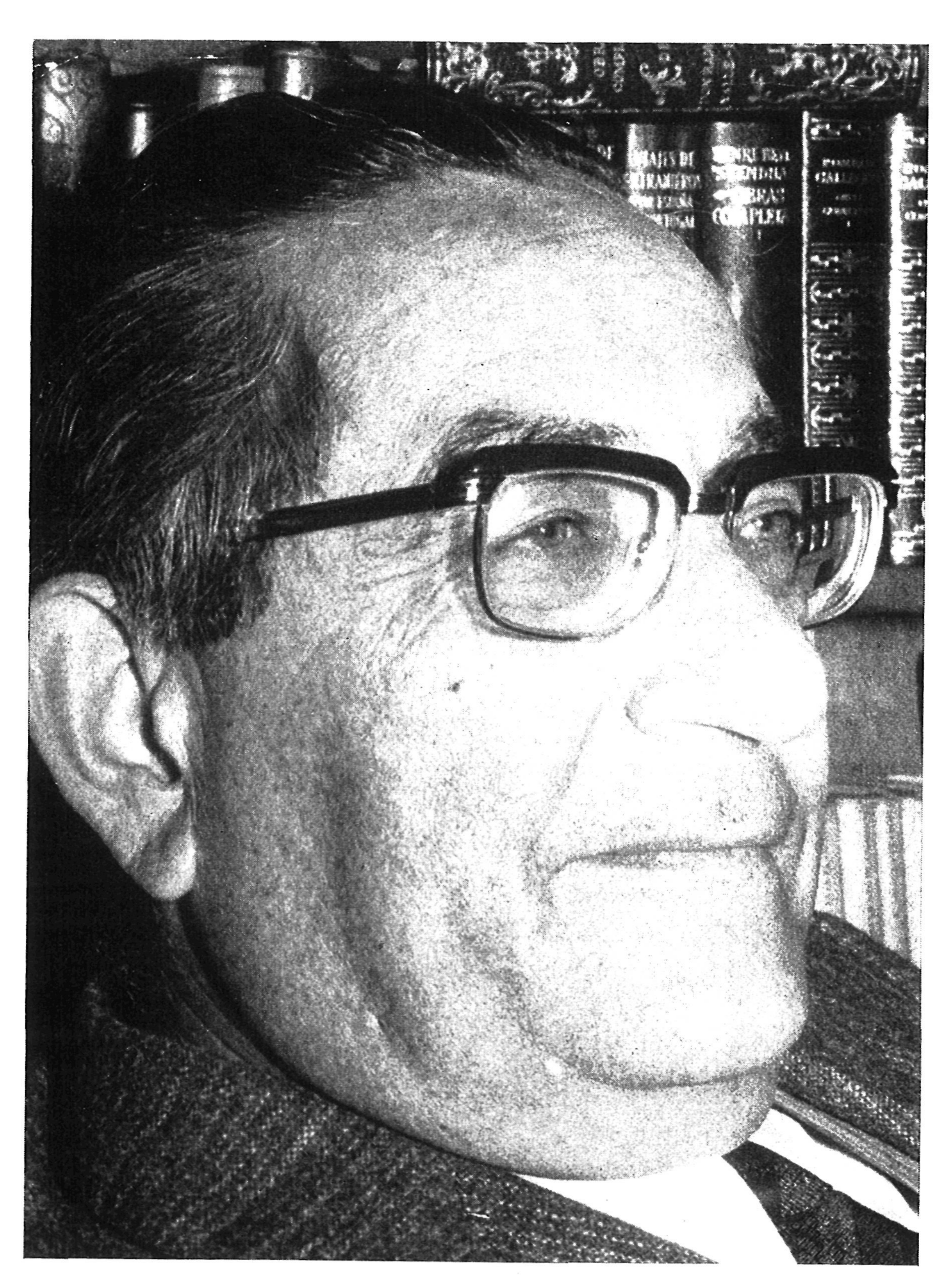
Antes de entrar en la mímica del conjunto que analizamos, interesa fijarnos en otras partes del sujeto.

### Las manos

Esas manos nos traen por asociación esas imágenes simbólicas que hemos visto en alguna parte en signo de amistad, de solidaridad. Se ven unas manos largas, lo que indica una cualidad especial para juzgar los detalles. Esos dedos largos significan también un tacto especial para actuar en sociedad. Pero esas manos tienen una cualidad que resalta significativamente y confirman las cualidades que hasta ahora hemos sacado: su postura ante el pecho. «Bueno, aquí estoy; siempre he sido lo de antes; siempre he sido lo de ahora», está diciendo el sujeto con la postura de las manos, y lo confirma la inclinación hacia la izquierda de su cabeza, con toda la bondad que se desprende de su labio superior y la energía y voluntad de su barba. Antes de hacer una comparación de esa postura debo decir algo más sobre esas manos, toda vez que vienen a confirmar la personalidad: Esas manos muestran las creencias religiosas, amor a la poesía, a la literatura, gran imaginación y discreción. Todavía ese dedo meñique está mostrando la elocuencia, el tacto y la diplomacia. Pero ahora, lector, intente colocarse en la postura del sujeto. Las manos son las partes más complicadas del cuerpo humano. Muchos artistas les han dedicado cuadros. Usted se habrá colocado más de una vez las manos en esa forma; pero ¿ha observado usted si estaban a esa altura y si era la mano izquierda la que estaba sobre la derecha? Colóquese en esa postura y con la mano izquierda sobre la derecha. Es posible que no pueda hacerlo, que no sepa hacerlo. Se requiere para ello un gran hábito de humildad, de renuncia. Observe cómo se desprende de usted, de todo su ser, una sensación de renuncia al colocarse en esa postura. Luego a las personas que les es habitual esa postura les es habitual la bondad.

*Foto núm. 1.*

*Foto núm. 2.*



*Y foto núm. 3.*

## Segunda imagen

En esta fotografía número «2» tenemos el perfil completo del sujeto. Es un perfil mixto de los tres tipos puros conocidos: La frente huye hacia atrás (del perfil convexo): rapidez en el pensamiento, pronta visión de las cosas. De la frente al mentón, recto: equilibrio físico y mental, ponderación, ecuanimidad. Mentón saliente (del perfil cóncavo): voluntad, decisión, convicciones arraigadas. El lector comprenderá que el análisis de estas partes nos conduce al mismo camino que acabamos de dejar. Queda, sin embargo, una cualidad que hay que hacer resaltar: la posición de la oreja. Está relativamente más atrás de lo que le corresponde en el canon clásico (también se puede percibir en que la patilla de las gafas está relativamente levantada en la parte de la torcedura donde engarza en la oreja): inclinaciones caseras; amor al hogar, a la tranquilidad, en el *confort* quieto de la intimidad. Este sujeto hallará muchos signos de inspiración en el regusto de un *confort* quieto contemplando ese cielo del cual forma parte su alma.

También corresponde en esta fotografía número «2» señalar que la expresión del sujeto es el fiel reflejo de la consecución de un objetivo. La expresión de la boca no tiene la amargura de la anterior.

## Tercera imagen

Si el análisis lo hubiésemos empezado por esta imagen, no hubiéramos podido percibir esa gran cantidad de decepciones, contrariedades y frustraciones por las que el sujeto ha atravesado, y sobre todo no hubiésemos podido percibir las amarguras que en el umbral de sus desarrollo el sujeto tuvo que vencer y que estuvieron a punto de hacerle renunciar a todo. Si alguno de los que me leen tiene ocasión de colocarse al lado de este sujeto, que lo haga; se sentirá junto a él como colocado junto a una encina, con la seguridad que da el árbol fuerte, el árbol que ha aguantado todos los embates y, después de un sosegado verano, echa sus frutos abundantes. Hasta se le ha ido de las comisuras de la boca el pliegue de la tristeza y la resignación que las contrariedades le habían producido. Pero, en cambio, ha aumentado el signo de la discreción, la reserva, el amor a todo y la bondad; sí, lo mismo que han aumentado las aficiones artísticas, el sentimiento del *confort* y la música. Pero no precipitemos las cosas, aunque estemos a punto de llegar al final.

La frente nos confirma todo lo que hasta ahora he dicho, y además todo el que tenga una frente como ésa puede estar seguro que discernirá con rapidez los principales puntos de un asunto cualquiera —las exposiciones que le hagan, lo que lea, lo que digan los otros, y sobre todo si son de orden intelectual—; será discernido con toda rapidez y tomado muy en cuenta. Hay un detalle significativo: tomada una decisión, no le gusta que le contradigan; a veces puede perder la ecuanimidad y la paciencia; de hecho las pierde con las demoras y el discurrir lento.

Todo lo que obedezca a un orden de color, de forma y de sonido es tratado por el sujeto con mimo y cariño. Su oreja es de las llamadas musicales (compárenla con la de cualquier músico famoso). Ese resalte del trazo, la profundidad de la cuenta y particularmente la sensibilidad de la hélice aseguran las aptitudes musicales (que no ha de significar que el sujeto haya de ser músico a la fuerza; ¡tantas maneras de dar satisfacciones a esa cualidad puede haber!).

También es absolutamente seguro que el sujeto está ahora en pleno ciclo de desarrollo y que venir a discurrir sobre cada una de las partes del rostro que tenemos delante no hará más que confirmar todo lo que llevamos dicho en una vertiente de sensatez creadora, optimismo y hasta euforia mental, si, por dar una imagen gráfica, comparamos la vida de un hombre a una montaña, con una vertiente sombría y otra soleada, significando la vertiente sombría lo vivido en su primer ciclo y la vertiente soleada lo que ahora vive y le queda por vivir.

Por último, diré que si el conjunto de los hombres forman el alma de la Naturaleza, esta clase de sujetos, como don Luis Rosales, son los que componen los módulos sensitivos y espirituales de esa alma colectiva, con la que todos nos sentimos más dignos.

*JUAN QUIÑONERO GALVEZ*

# HOMENAJE A UN MAGISTRAL APRENDIZ DE DISCIPULO

*Para Luis Rosales las palabras no son jamás un puñado de calderilla. Una conversación con Luis Rosales no puede ser trivial. Tampoco puede ser solemne. Rosales es un hombre socrático: para Sócrates, para Rosales, las palabras son un acto de libertad y una tentativa de amor. Que Luis Rosales, hable de lo que hable, encienda siempre el tema de la libertad, es algo ni casual ni premeditado; es constitutivo. Que sus palabras estén siempre desalienadas y al mismo tiempo sancionadas por la humildad y el coraje que preceden a la misericordia, es algo ni casual ni premeditado; es algo acumulado, algo que sucesivamente hereda de sí mismo. Amor y libertad son los dos temas de Rosales; los únicos, el único. En Luis Rosales el amor, la libertad, el lenguaje, constituyen, indivisibles, su pasión cotidiana. Por todo esto, conversar con él es, aunque inadvertido, un evidente privilegio —que tenemos que merecer. No quiere esto decir que Luis Rosales les ponga precio a sus palabras (jamás he visto un hombre más adicto a la medicina de la conversación), sino que, hablando con él, se comprende la necesidad de procurar un valor a las nuestras.*

*Aunque —ya lo he dicho— Rosales sólo habla con amor y de la libertad, a veces esa moneda de su tema —con la que paga por vivir— se alecciona con nombres como éstos: Machado, Cervantes, Dostoiewsky, Kafka, Shakespeare, Quevedo, Bécquer, César Vallejo, don Jorge Manrique... La grandeza de Rosales consiste —también— en mostrarnos cómo los grandes nos contemplan, nos favorecen y nos exigen. Rosales sabe que en la sazón del fruto que presume en el lugar más remoto del árbol está presente la enterrada raíz. Como es socrático, lo que sabe lo comunica. A veces lo proclama; entonces comprendemos que libertad y raíz para Rosales son la misma cosa —una deuda sin fin que casi a modo de milagro nos constituye como hombres y que no deberemos permitir que se devalúe; así, nuestra vida consiste en no consentir ni consentirnos a nosotros mismos que descienda el valor de la libertad. O con otras palabras: la libertad, el*

*amor, el lenguaje (la vida verdadera), a través de algunos nombres hermosísimos y gigantescos, pueden llegar a ser nuestras raíces—si nosotros amamos la libertad, el amor, el lenguaje. Con palabras liberadoras, Luis Rosales ama esas tres raíces, que son una misma raíz. A veces, casi siempre, las ama en las obras de esos maestros, de los cuales dijimos que tienen nombres hermosísimos: Machado, Cervantes, Dostoiewsky... En su conversación o en su obra escrita —dos formas de un calor unánime—, Rosales siempre ha dado fe de sus raíces, de sus maestros—de un modo verdadero y permanente: haciéndose raíz. Y a esto, con una orgullosa modestia y de manera magistral, él le llama ser «aprendiz de discípulo».*

*Hemos de suponer que para alcanzar a ser aprendiz de discípulo hay que comenzar por reconocer al maestro e inmediatamente proclamarlo; reconocerlo nada más es ser mal hijo. Luis es un excelente hijo:* La casa encendida, El contenido del corazón *memoran y honran a los padres de Luis y a la madre del hijo de Luis (en la obra de Luis Rosales todo es padre, madre, raíz). En cuanto a esos que llamamos hermosísimos y gigantescos, son ya abundantes los volúmenes, las horas y los años que Luis les ha entregado, que Luis les ha devuelto. Se diría que la vida majestuosa, llena de siglos y de nombres, «más junta que una lágrima», llega hasta Luis Rosales y por un instante se aquieta; se diría que él la toma, la junta un poco más y la reintegra: «porque lo vivo ero lo junto». Machado, Cervantes, Dostoiewsky... En su conversación o en su obra escrita (sus dos maneras de calor unánime) Luis Rosales ha honrado mucho a sus raíces. Entre otras formas, haciéndose raíz. Y desde luego, haciéndose raíz para quien esto escribe.*

*Por todo esto, mi querido Luis, en esta hora de tu homenaje se me ha ocurrido que esas tres estampas que siguen, sobre los tres maestros a quienes más te he oído proclamar, no eran menos que lo que pide el homenaje: un acto de cariño y respeto. Si, como he pretendido mostrar, nada es más rosaliano que las raíces (es decir, la inteligencia y la misericordia), este recuerdo a esos tres geniales y misericordiosos escritores, tan amados por ti, es mi mejor abrazo. Es también un eslabón más de nuestra dilatada conversación: esa cadena que tan fuertemente nos sujeta a la libertad.*

## *EL FRIO*

*... un sueño en que se llora, en que descansa el corazón llorando.*

LUIS ROSALES

Conviene al propósito de esta página —y conviene también a la verdad— que imaginemos casi intolerable el frío que la noche del 27 de enero de aquel año arroja sobre los Pirineos. En la geológica frontera que separa Francia y España existe una estación de ferrocarril —que no conozco y que por ello no puedo recordar. Para pensar en aquella estación tengo que recurrir al recuerdo de otras. Una acude con rapidez y casi con voracidad: es el ferrocarril de Cinco Casas, un pequeño pueblo manchego, donde fui desdichado durante ilimitados segundos. La causa de esa pena —sucedida en un sueño— era la soledad. Verá, don Luis: yo tenía que llegar a Argamasilla de Alba a primera hora de la noche. Mi amigo Félix Grande me había gestionado una conferencia en ese pueblo cervantino (la memoria y el corazón son arbitrarios; he olvidado la fecha en que murió mi hermana, pero recuerdo el título de aquel extraviado trabajo: *Cervantes en la obra de Antonio Machado)*. Había salido de Madrid en uno de los trenes de Andalucía; hube de trasbordar en Cinco Casas y ahora esperaba la llegada del tren que me llevaría a ese pueblo en que estuvo preso Cervantes; pero ese tren se demoraba y comencé a temer, sentado en la penumbra de la cantina, que el retraso me hiciese llegar a destiempo. Con ese temor me dormí; era una tarde de verano cálida, espesa. Aún me recuerdo entrando en el sueño con un verso lamiéndome los párpados: «fue una tarde lenta del lento verano». Ya dormido, habría de ver un desatendido jardín, una cancela anónima entre hiedra, una fuente infinita, un hombre mirándolo todo con agradecimiento y con pesar (eran el jardín, la cancela, la fuente, el protagonista del poema). Hace de esto ocho años y recuerdo completo el sueño. No voy a referirlo sin discriminación; me interesa sólo mencionar el final. Es éste: varios familiares y amigos y algunos rostros de innominados enemigos borrosos me esperan en una calle de Argamasilla de Alba para decirme —los unos sin sosiego, los otros sin piedad— que no puedo quedarme allí —son, por cierto, pocas figuras, pero en la pesadilla aturden o amenazan como una multitud. Los miro —a esos escasos seres— y tengo la sensación de que son todas las gentes de mi idioma. Me sé a la vez dormido y soñando y sufriendo y persuadido de que de ese sueño no podré despertar para llamarles patria. Recuerdo con atolon-

dramiento que me llamo Horacio Martín, y desde las galerías llegan velozmente unas palabras: *quiso la muerte sonreír a Martín y no sabía.* Pienso explicarle a esa desmedida multitud, a la que ahora se incorporan seres quietos, pálidos, tristes —¡muertos!—; pienso aclararles que con un poco de generosidad, oh, sí, apaciguarlos, tranquilizarlos... —y las diez, doce figuras, que son un mar de vivos y de muertos (¡pero morir será también no poder memorar los muertos!), callan, aguardan unas cuantas palabras verdaderas, que esta vez no logran nacer. Brilla un balcón en la desierta plaza. Intento gritar a mis adorables y dolorosísimos mudos «¡El muro blanco y el ciprés erguido!», pero nada sale de mi boca, a la que ahora se acerca un vaso de sombra —¡oh pura sombra!— lleno. Con infinitas ganas de llorar vuelvo la espalda y camino hacia el tren, que ya asoma en la lejanía y que apenas se configura; sin embargo, a través de una aún invisible ventanilla de un todavía invisible departamento aparecen, nítidos, exactos —emocionantes— el príncipe Liov Nicoláyevich Mischkin y don Alonso Quijano el Bueno; lloran conmigo y me llaman Abel. [Compruebo, don Luis, que no logro expresar la pena, el espanto de esa pesadilla; créame entonces bajo mi palabra de honor.] La desilusión de un enfermo avanzado acaso no es más honda que el dolor de aquel sueño, un dolor que aún me untará el corazón con colores espesos cuando, al despertar, vea acercarse hacia la estación de Cinco Casas el tren que habrá de llevarme a Argamasilla de Alba. Me levanto de la silla y me alejo unos pasos de la cantina por el desierto andén. Miro en redondo y cosecho una extenuante melancolía. Todo en esta llanura es tierra parda, demasiado humilde, aplastada por el cielo y la fatiga de partos sucesivos. Alguna viña verde no logra aminorar la soledad de estos ocres que conversan con el silencio de modo clandestino, con temor. Muy lejos, junto al resignado horizonte, una figura parece avanzar hacia el Poniente; la distancia es tan grande que se piensa que esa figura nunca podrá llegar a donde va; huérfano de la tierra. Podría ser Azorín, resucitado, enigmático, buscando la infancia de los clásicos. O un viudo o una viuda que demora sus años en el campo, desvariando, hablando a solas, siempre lejos. O un loco. Hay sol, silencio, calma, muerte y magia en La Mancha. Y siento que no comprendo nada; que el tiempo me atraviesa, horadando mi corazón, dejándome arrugas fatigadas y recuerdos maltrechos, en medio de un espacio ilegible y conmovedor, y ese espacio es el mundo. Entonces siento que llorar ya no puede expresar a esa pena. No se la puede traducir. Se la siente y tal vez se muere de ella. En ese instante miro las vías del tren, el andén,

unos escasos rostros de viajeros en duermevela, toda esa silenciosa estación, algunas nubes de una gasa disuelta, el cielo infinito, azul, emocionante y tenebroso. «Quiso la muerte sonreír a Martín y no sabía» (...). Ya imaginé, don Luis, que no sería capaz de articular aquella emoción que me llenaba de un saber incomunicable y doloroso y que, según creí entonces, allá en aquellas tierras cervantinas, fue lo más mío que tuve jamás. Y tampoco acerté con esa reflexión: nada es nuestro (y nosotros somos del tiempo). Todo es prestado y más que nada el corazón. Hace ocho años, al subir a un tren en la soñolienta estación de Cinco Casas, en dirección a un pueblo ilustre, en donde había de hablar de dos geniales melancólicos, llegué a pensar que la melancolía que me acariciaba todo mi nombre era más mía que ese mismo nombre. Nada es nuestro. Todo es prestado y más que nada el corazón. Existe un libro en donde está majestuosamente expresada esa melancolía que tantas veces en el libro y en mí pude encontrar y que llegó a ser mi identidad en una tarde quieta, hace ocho años. Fue en mil novecientos sesenta y tres, en un andén, en verano, con mucho sol. Si nosotros somos del tiempo, tal vez el tiempo tenga mayor misericordia que los hombres y yo consiga ver alguna vez —siquiera con el alma— algo que sucedió una noche de enero de mil novecientos treinta y nueve, en invierno, con mucho frío, y que prefigura una tarde, un sueño, un horror. En mayo de 1966, en el número 343 de *La Estafeta Literaria,* escribe Corpus Barga: «Antonio Machado, su madre, su hermano Pepe, el pintor, y la mujer de éste pasaron la noche en la estación de Cervère, en un vagón de ferrocarril; no había otro sitio donde alojarse.» No cuesta nada imaginar aquella noche: frío, soldados, éxodo, penuria, seres amontonados aguardando el amanecer, con la esperanza puesta en el exilio. Que el tiempo, más misericordioso que los hombres, me lleve a aquella noche, a aquel vagón, y pueda allí —siquiera con el alma— besar las dos mejillas de don Antonio, antes que se me muera.

# *UNA QUEJA «MAS JUNTA QUE UNA LAGRIMA»*

*Cuando llegue la noche y sea la sombra un báculo...*

LUIS ROSALES

De hoy en pocos años, y por los siglos de los siglos, la sola mención de mi nombre provocará la carcajada o el aborrecimiento de los lectores de un hombre de genio. El nombre que recogí de mis antepasados será pronunciado como bostezando o escupiendo, y en él se odiará a mi funesto oficio y a las leyes que lo reclaman —pero también a mí. Este nombre mío, hasta ayer socorrido por la compasión del anonimato y pronunciado con una beneficiosa mezcla de respeto, indiferencia y cortesía, como corresponde a un no muy sobresaliente servidor de mi rey, nombrará en adelante y con justa brutalidad el suceso más grotesco que la cultura ha tolerado nunca. Y la cultura no dejará eternamente de vengarse de ese ultraje —también eterno— en que se han convertido mi nombre, mi persona, mi estirpe y mi destino. Cuanto mayor sea el agradecimiento de los tiempos hacia ese hombre maravilloso, autor del libro más profundo que diera la lengua destas tierras, tanto mayor será el desprecio que todos cuantos construyen y aman la cultura arrojarán sobre mi vergüenza, una vergüenza obligada a ser, como aquel libro, gigantesca y profunda. Pero ni el tamaño de mi desazón logrará serme excusa ni la antigüedad de mi oficio podrá justificar cuanto de infame existe en mi oficio y en mí, ni la inocencia de mis antepasados evitará en ellos la mancha que hoy se escurre desde mi nombre hasta sus tumbas, ni el dolor con que escribo esta página habrá de preservarme del enojo de la inmortalidad. Aún ayer, las palabras formularias con que indico haber efectuado mi trabajo a lo largo de un libro ajeno eran palabras casi invisibles o, a lo menos, triviales; paradójicamente, esa trivialidad convertía mi vida nebulosa en una certeza modesta. Hoy, esa certeza titubeante quedará triturada; y, de una sola vez, y merced a unas pocas miserables palabras estampadas en el pórtico de otras palabras infinitas, mi vida entera pasará a ser mentira. Y nada en mi pasado logrará desmentir que mi nacimiento y mi transcurso fueron un simultáneo embuste. Sólo esta página habrá sido verdad, mi única verdad, a condición de que le siga el coraje de destruirla. Incendiaré, pues, estas frases aferradas a mi corazón como un moribundo a una mano, y en esas mismas llamas, ya que no mi memoria, arderá mi sentido. Así, únicamente me sobre-

vivirán mi vergüenza y mi embuste. Sé ya que para mí el porvenir es un infierno en donde cada día que amanezca sobre la tierra será un nuevo castigo. Y se agrega a esa cadena de venganzas la infinita tristeza de que jamás nadie sabrá que yo también he sido acariciado por la grandeza de ese libro; que aunque ese libro, unido a mi ofensiva profesión, me arrasa por entero y sólo me preserva como un dato grotesco e indigno, doy por buena esa desaforada desgracia a cambio de haber sido uno de los primeros en obtener el privilegio de sentirse grande por la sola lectura destas páginas, en donde se sembró la grandeza. Sí, yo también, el que por siempre será reflexionado con irritación o con burla, aquel sobre cuyo nombre caerá el recuerdo más despiadado, como un exterminio que no cesa ni cede, yo, el símbolo inmortal de lo insignificante, yo, el que un día de mil y seiscientos y cuatro años advirtió horrorizado que jamás había sido ni era nada, y que ese no ser nada se dilataría durante la atroz acusación que componen los siglos, yo, el más inconcebible, repugnante e inútil usurpador de la labor de un genio, yo también, Dios Todopoderoso, yo también comprendí, sentí, amé y agradecí mediante un libro al que en este momento y para siempre mancillo con estas palabras ultrajantes que a un tiempo me graban y me borran: «*Este libro no tiene cosa digna que no corresponda a su original; en testimonio de lo haber correcto di esta fee. En el Colegio de la Madre de Dios de los Teólogos de la Universidad de Alcalá, en primero de diciembre de mil seiscientos y cuatro años. EL LICENCIADO FRANCISCO MURCIA DE LA LLANA.*» Que Dios Nuestro Señor tenga piedad de mi máscara y me conceda siquiera un asomo de la comprensión de los hombres, ya que jamás me será deparado su perdón ni su olvido. En cuanto a don Miguel de Cervantes y Saavedra, bien me sé que entiende mi amargura y me mira desde muy lejos y desde muy cerca con serenidad y compasión, sentado entre los siglos, el cansancio y la gloria.

# *PARA LA HISTORIA DE UNA SED*

*... esta es la historia de una sed, Dios mío!*

Luis Rosales

En la página 115 de un volumen que el Instituto del Libro, de La Habana, en 1968 quiso —ignoro por qué— disputar al olvido, un mediocre famoso, denominado William Somerset Maugham, escribe estas multitudinarias palabras: «Dostoiewsky era vanidoso, envidioso, suspicaz, rastrero, egoísta, jactancioso, informal, desconsiderado, mezquino e intolerante. En suma, poseía un carácter odioso.» Maugham hablaba a miles de lectores: esas palabras, de una sordera avariciosa, alcanzaron así una numerosa valentía. Quizá es de lamentar que algo más adelante nuestro avariento inglés cuestione ese coraje con la cautelosa información de que *Los hermanos Karamazov* le parece, en líneas generales, un libro importante. El elogio, tal vez por su falta de pasión, conlleva más rigor que el insulto —aunque en ambos casos la falta de originalidad es homogénea. Pues no es ésta la primera vez que se ha desmitificado a Dostoiewsky. En 1838, el gran duque Mijaíl, contrariado porque el joven Fiodor omite darle tratamiento de alteza imperial, en vez de mandarlo decapitar, caritativamente pregunta: «Pero, ¿por qué me han traído a ese idiota?» Es permisible imaginar que la venganza de aquel epiléptico habrá de durar siglos: *El idiota* se publica en 1868: han pasado 103 años y aún sigue rejuveneciendo. Pero la venganza llegó ya excesivamente envejecida.

Quizá Dostoiewsky no sería el más turbulento novelista del siglo XIX si hubiese gozado de venganzas menos envejecidas. Una venganza pronta no colabora en la escritura de un gran libro, pero también aleja a un gran rencor. Es cierto: en Dostoiewsky no abunda el rencor, y acaso únicamente lo impidió su grandeza: ocasiones de odiar no le faltaron. Y, ciertamente, antes o después la venganza sobrevenía. Pero ya no era él: él andaba enfebrecido escribiendo novelas aproximadamente incalculables, arrastrándose a los pies de Polina Suslova, alimentando a la esposa y a la amante de su difunto hermano Mijaíl y a los hijos de ambas, arruinándose en la ruleta, enriqueciendo a los editores, ganándose a pulso el raro privilegio de escribir palabras en un idioma para que años después otros idiomas las buscasen. Todo esto, debemos pensarlo, no le dejaba tiempo para

organizar las venganzas que merecía. Casi siempre con un fatigoso retraso, las organizaba ese misterioso tribunal al que llamamos el destino y cuyos implacables miembros tal vez sean nuestros actos, todos nuestros actos. Los actos fundamentales de Dostoiewsky —es decir, los de consecuencias más duraderas— fueron sus libros. Ellos posibilitaban la siguiente venganza espléndida: en 1850 Dostoiewsky ingresa en el penal de Omsk, en Siberia. Un día de ese mismo año, por un motivo asquerosamente arbitrario, es castigado en el cuerpo de guardia. «Al día siguiente —anota Cansinos Asséns— se dijo que había muerto a consecuencia de los azotes. Lo cierto es que estuvo en el hospital y que allí le dieron por muerto. Cuando por fin volvió al penal, sus compañeros lo saludaron: *El cadáver.*» Esa noche los habitantes del barracón verán retorcerse a Dostoiewsky y, tras violentar su repugnancia y su terror, lo atarán a su petate para que no se descoyunte. Bien, dejémosle así, en un ataque de epilepsia, sobrevenido tras la afrenta de una paliza. Demos un salto de unos treinta años. Ahora está quieto, sin espuma. El féretro se ha colocado en el templo del monasterio de Aleksandr Newskii. Es la noche del 31 de enero de 1881, y el cadáver de Dostoiewsky ha sido acompañado —absorbido— en las calles de San Petersburgo, por una muchedumbre de treinta mil personas. Como venganza contra aquella remota afrenta padecida en el penal de Omsk, basta la imagen de un féretro extraviado en un fervor innumerable. Pero una observación dilatará aquella venganza, aquel fervor: el templo donde pasa la noche el féretro con el cadáver de Dostoiewsky se ha llenado de estudiantes, admiradores, compañeros; Anna Grigórievna, la última mujer del novelista, escribirá más tarde en sus *Recuerdos:* «Cuando a la mañana siguiente llegan a la iglesia los encargados de barrer el templo, no encuentran en sitio alguno de él una colilla.» Conviene a la justicia y también al honor de nuestra memoria que recordemos *ahora* a Dostoievsky en el cuerpo de guardia del penal, sangrando bajo los latigazos. Imaginemos —mientras un ávido respeto impide fumar a estos muchachos— que es posible trasladar a aquel azotado desde Omsk a San Petersburgo, en el tiempo y en el espacio. Con solicitud, con ternura y con el cuidado necesario para no lastimar sus heridas ni reavivar su humillación, lo hemos depositado en el monasterio, junto al féretro en donde yace: nadie lo ha advertido. Ahí están: Fiodor infamado por los azotes, poco antes de caer bajo una crisis epilepsíaca, y Fiodor ilimitadamente respetado por quienes velan su cadáver. El uno junto al otro, muy despacio, para que no se advierta. Ahora sonará el alarido. ¿Cuál de los dos Fiodor tiene el ataque de epilepsia? ¿el cadáver, el moribundo? ¿el respetado, el infamado?

El féretro se ha movido escasamente unos centímetros, y no lo ha visto nadie. Un cadáver con un ataque de epilepsia es algo que conviene no ver. Sólo Fiodor, maltrecho, carcelario, misericorde, mira con bondad hacia ese rostro y ese cuerpo que vagamente reconoce. Y se limpia unas lágrimas. También es muy difícil averiguar si quien llora es el muerto.

Diminutivos, exclamaciones, incisos, suspensivos: la prosa de Dostoiewsky está sembrada de jadeos. Muchos de sus personajes hablan enfebrecidos, viven enfebrecidos: esa fiebre calienta su prosa. Esa fiebre, ese jadeo, parecen recorrer vastamente su vida e incluso la prehistoria de su apellido: un Dostoiewsky remoto, aliado a su familiar el príncipe Kurbskii, tiene por enemigo a Iván el Terrible; en el siglo XVI, «una María Dostoiewsky es condenada a muerte por haber asesinado a su marido y atentado contra su yerno». Más tarde, miembros de esa larga y jadeante familia irán a los Tribunales «por haber hecho una incursión armada y sangrienta en las tierras de unos vecinos», o se establecerán en Volhina y resistirán con las armas a la penetración polaca. Ya en vida de Fiodor (cuyo nacimiento, por cierto, tuvo lugar en el Hospital de Pobres de Moscú), serán abundantes los acontecimientos trágicos que lamerán su vida como una llama testaruda: en 1839 Mijaíl Andreyévich, padre de Fiodor («terror de sus esclavos, era fácil al llanto y adoraba la música», anota Levinson) es asesinado por sus siervos —los habitantes de la aldea Darovoye—, por déspota; abundan los biógrafos de Fiodor que localizan en esa fecha su primera crisis epilepsíaca. El 16 de noviembre de 1849 un Consejo de guerra condena a muerte al novelista por actividades subversivas como miembro del círculo de Petrachevsky; el 22 de diciembre, día de la infame farsa del fusilamiento (las emociones de la «resurrección» harán que uno de los condenados, Grigóriev, enloquezca), segundos antes de la descarga, como es sabido, llega el indulto que le condena a cuatro años de presidio en Siberia: los cumple íntegros. Imaginémosle también arrodillado ante Polina Suslova, suplicándole un poco de amor y unas monedas para jugar en la ruleta. En tres meses mueren su primera mujer y su hermano Mijaíl. En otros tres nace y muere su hija Sofía. En el año siguiente nace y muere su hija Diubova. En 1878 muere su hijo Aleksiei. Ya no habrá en su vida más desgracias particularmente espantosas. Ya no habrá más jadeo: Dostoiewsky muere en el invierno de 1881. La furia que viene mordiendo su apellido quiere que doce años después, en el invierno de 1893, su hermana Bárbara Mijailovna sea asesinada y que su cadáver arda en su casa en llamas. Ni aun en la descrip-

ción de situaciones amorosas: la prosa de Dostoiewsky jamás se mostró sosegada. Lo que la anima es el terror. Pero con ese lenguaje tan amamantado en el pánico creará uno de los seres más bondadosos de la literatura universal: Liov Nicoláyevich Mischkin. Si no inexplicable, por lo menos es sorprendente. Pero esto, lo sorprendente, en Dostoiewsky es cotidiano.

Sorprende que un hombre que señala merecedoras de destrucción a casi todas las instituciones (Ojcharúmov, camarada de Fiodor en la época del círculo de Petrachevsky, hace esta competente relación: «la familia, la propiedad, el Estado, las leyes, el ejército, las ciudades y las iglesias»), años después sea un tenebroso apologista del sufrimiento y la resignación. Sorprende que el hombre que encontraba a Durov «religioso hasta el ridículo» sea el mismo que en el lecho de muerte entrega a su hijo una de las Biblias más usadas de toda Rusia. Sorprende que el hombre capaz de bajar a la calle con una bandera roja (lo asevera un miembro del círculo de Petrachevsky), aquel a quien el socialista Bielinsky había bautizado como el creador de la novela social, sea algo más tarde la única inteligencia genial que defenderá al zar contra los jóvenes: y sorprende que esos jóvenes algo antes seguidores suyos, sean poco después sus entusiastas y, finalmente, se desgarren las ropas en la tentativa de acercarse a acariciar las maderas del féretro. Algo menos sorprende esto: el defensor de las tradiciones eslavas no consigue en sus libros aplastar a las ideas revolucionarias que combate. Acertadamente escribe Charles Corbet: «Aunque proponiéndose en abstracto defender el orden contra la revolución, Dostoiewsky describe un cuadro tal de los hechos relacionados al orden, que ni aun los nihilistas lo superan en severidad». En consecuencia, produce indignación pero ya ninguna sorpresa el saber que el zar Alejandro II —el destinatario de las promesas de respeto y de sumisión que Dostoiewsky ha escrito con la misma mano que sus obras— ordenó que un policía vigilara perpetuamente a ese corresponsal hasta el fin de sus días. Henry Troyat proporciona información de este hecho innoble, que es a la vez una iniquidad y una prueba de congruencia: desde que cesa el confinamiento de Dostoiewsky en Semipalatinks hasta unos meses antes de su muerte —es decir, por espacio de veintidós años— el teórico de la Rusia eterna y defensor del zar será vigilado por un miembro de la policía secreta zarista. Sólo durante la apoteósica celebración del primer centenario del nacimiento de Puschkin se decretará que cese ese espionaje: Dostoiewsky es ahora el símbolo de «el alma rusa». Una inverificada información propone que el vigilante de Dostoiewsky haya

sido siempre el mismo, que ese policía haya acabado por amar al ex presidiario, que el día que recibe la orden de abandonar su vigilancia se sienta perdido en la insignificancia y el vacío, que a partir de ese día persiga por las calles a Dostoiewsky desde lejos, ya no por obediencia a sus superiores, sino por amor al viejo artista, que el día del entierro del remoto conspirador llore anónimamente entre la multitud y que, finalmente [se asegura que el novelista Juan Benet ha prometido escribir un libro sobre este maniático malentendido y con ese clandestino amigo de Fiodor como protagonista], cuando el féretro queda bajo tierra, los discursos cesaron y los acompañantes abandonaron el cementerio, mientras la noche invernal empieza a apagar el rumor de San Petersburgo, un policía ya viejo se ha sentado junto a la tumba de Dostoiewsky, llorando desesperadamente y con un puñado de tierra apoyado contra la boca.

Tierra en la boca. Muchas veces Dostoiewsky ha tenido tierra en la boca. Literalmente: durante algunos de sus ataques de epilepsia. Figuradamente: por algunos de los acontecimientos que lo hicieron genial y desdichado. Tal vez ni uno solo de sus biógrafos omite señalar que cuando Dostoiewsky viajó a Europa con la joven Polina Suslova, su esposa María Dimitrievna quedaba malherida por la tuberculosis. Aunque ese viaje sería para Dostoiewsky una apoteosis de la humillación y la derrota, tampoco omiten que María Dimitrievna moriría poco después de las fechas del regreso de su marido. No hay razón para omitirlo, pues es cierto. Y señalarlo es ejemplar: pero no misericordioso. Más que otros hombres, Dostoiewsky necesitaba de la misericordia; hemos llamado jadeante a su destino: debimos llamarlo bestial. El suyo debe de haber sido uno de los sueños más inquietos del penal de Omsk, pues su cerebro fue enigmático. Veámoslo: dos años antes de su muerte empieza a publicar *Los hermanos Karamazov;* en ese libro todos los hermanos se sienten culpables del asesinato del anciano Fiodor Paulovich, y uno de ellos, altanero, pregunta en el juicio: ¿quién no ha soñado alguna vez con matar a su padre? Esta horrible pregunta la ha escrito Dostoiewsky. Importa recordar que el asesino directo de Fiodor Paulovich es el único de los hermanos que padece epilepsia. Pero más aún importa recordar que abundantes biógrafos creen encontrar el primer ataque epiléptico de Dostoiewsky justo en las fechas en que su padre es asesinado por sus siervos. Que Fiodor castigase así alguna perpleja solidaridad con los asesinos es sólo una hipótesis que algunos comentaristas no se resignan a ocultar. Que Fiodor, por aquellas fechas, se negó herméticamente a comentar con nadie ese seísmo familiar, es un hecho que habitualmente los comentaristas re-

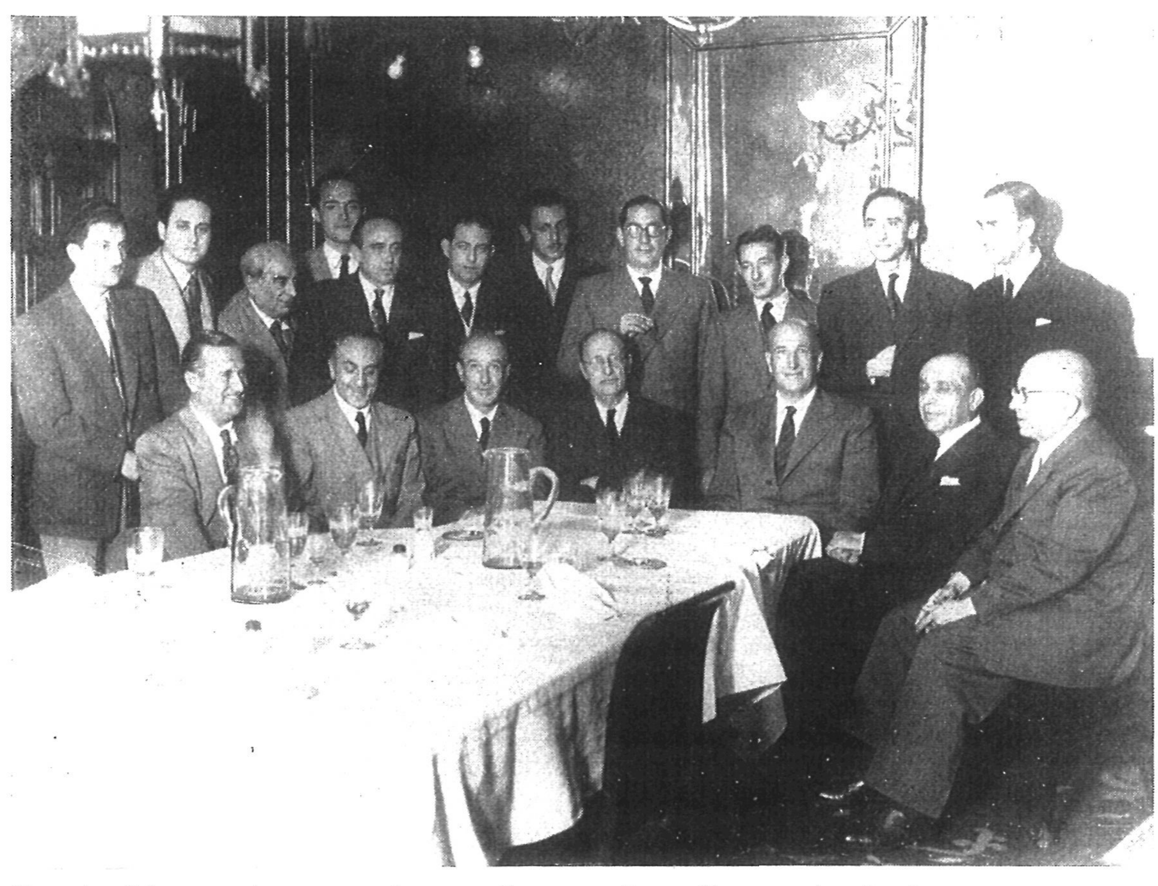
señan. Durante cuarenta años, únicamente Dostoiewsky sabrá lo que tapona su propio laconismo, hasta que en una novela, de manera aterradora y arrogante, alguien preguntará: ¿quién no ha soñado alguna vez con matar a su padre? El origen de ese instinto de culpa —o de venganza— es resueltamente nebuloso. Torres Bodet, interrogando a un libro de Jacqueline Arban, señala la existencia de «algunas cartas cuyo texto parece indicar, por parte del novelista, una afición sádica hereditaria». Además: el capítulo noveno de la segunda parte de *Los endemoniados,* «La confesión de Stavroguin», permaneció inédito en vida del autor: éste desistió de algún riesgo que advertía en su publicación; en ese texto voraz, es sabido, se narra la violación de una niña. El episodio no se aclaró jamás. Sobre la sexualidad del doctor Mijaíl Dostoiewsky la información es nula. No hablemos más de todo esto. No llegaríamos a ninguna parte: nos falta documentación, nos falta rigidez moral —nos falta, también, confianza. Todo esto es nebuloso. Pero algo está muy claro: el cerebro de Dostoiewsky fue enigmático. Tanto como para pensar que vivió con un puñado de tierra apretado sobre la boca, mordiéndola o besándola. Nosotros, los que formamos la infantería de la literatura, cuando con avaricia soñemos componer un gran libro, haremos bien en recordar que la genialidad es combustible y que el dolor la enciende: que ellos no son privilegiados. Alguien les ha llamado santos: por lo menos son mártires. Dostoiewsky fue millonario en humillación, padecimiento, miseria, angustia, culpa y otros animales nocturnos. La felicidad se le dio de limosna.

Hemos hablado de venganzas, y también de limosnas. Al final del primer capítulo de las *Memorias de la casa de los muertos* escribe Dostoiewsky: «—Ande, desgraciado, tome, por amor de Dios —gritó plantándose delante y poniéndome la moneda en la mano. Yo tomé la moneda, y la niña, ufana, regresó con su madre. Aquella monedita la llevé mucho tiempo conmigo.» En su *Diario,* Jules Renard compone una página memorable en la que vemos cómo Paul Verlaine, anciano y solitario, cercano ya a la muerte, con su viejo Racine en el andrajoso bolsillo, se arranca de las manos un poco de su piel enferma. No es menos tempestuosa la imagen de Fiodor Dostoiewsky recluido en un penal de Siberia, con veintinueve años de edad y tomando con emoción una limosna. No sabemos por qué la guardó durante mucho tiempo: posiblemente, porque esa moneda fue lo más cordial que la vida le acercó en esos años. Pero entonces, ¿cómo han sido esos años? Es muy fácil: horribles. Vamos a abandonar a Fiodor en el penal de Omsk otra vez. Mirando una moneda. Con acaso unas lágrimas vol-

viéndosele escarcha en las mejillas. También, dejémosle vengarse. Henry Miller, en alguno de sus libros impetuosos, asegura haber leído que en el día del entierro de Dostoiewsky la violencia del fervor de la muchedumbre motivó que el sarcófago perdiera el equilibrio, que la tapa se separase, que el cadáver se derramara por ese suelo amado. «A las palabras de amor / les sienta bien su poquito / de exageración» —recomienda, más que descubre, don Antonio Machado. Si miente —y no es seguro—, Miller miente bien poco; todos los biógrafos coinciden en abarrotar las calles de San Petersburgo con muchos miles de acompañantes del cadáver; la gigantesca ausencia de colillas en el suelo del templo es un dato de Anna que confirman otras memorias; el sarcófago pudo, pues, naufragar, caer, destaparse. Si ahora recordamos al joven presidiario agarrado con emoción a una moneda, comprendemos que en el entierro, junto al cadáver comunal, exacta, duradera, camina la venganza. Cualquiera que ame a Dostoiewsky y piense en todas estas imágenes heterogéneas, pavorosas o emocionantes, puede preguntarse, perplejo, por qué el destino está borracho. Quisiera dejar entre la muchedumbre a ese genio que amamos, Luis. Pero no me es posible. Si esa imagen restablece cierto equilibrio viene después otra a quebrarlo: vamos a recordar —tal vez estemos obligados a ello— que Dostoiewsky, pobrecito, sufrió mucho en Siberia: estuvo a punto de morir a palos: también de humillación. Creíamos que nuestro maestro no recibiría más afrentas de ese lugar infame. Estábamos equivocados. Transcurren veinte años desde el día del entierro. El 2 de noviembre de 1901, la viuda Anna Grigórievna recibe una carta del jefe de la guarnición de Semipalatinks comunicándole que allí, donde él estuvo confinado, en uno de aquellos cuarteles, acaba de crearse un «Rinconcito de Dostoiewsky». ¿Cómo le vengaremos, Luis? ¿Cómo le vengaremos, Luis?

*FELIX GRANDE*

*De izquierda a derecha: En pie:* Miguel Hernández, Juan Panero, Luis Rosales, Raúl González Tuñón, Luis Felipe Vivanco, José Montesinos, Arturo Serrano Plaja, Pablo Neruda y Leopoldo Panero. *Sentados:* Pedro Salinas, María Zambrano, Enrique Díez Canedo, *señora de* González Tuñón, Vicente Aleixandre y José Bergamín. *En primer plano:* Gerardo Diego



*En pie:* Miguel Arteche, Alonso Laredo, Juan Esplandíu, J. Guillén, Manuel Díez Crespo, Germán Bleiberg, José María Valverde, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco. *Sentados:* Pepín Bello, Eusebio Oliver Pascual, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Melchor Fernández Almagro y Dámaso Alonso

*Con* Dionisio Ridruejo

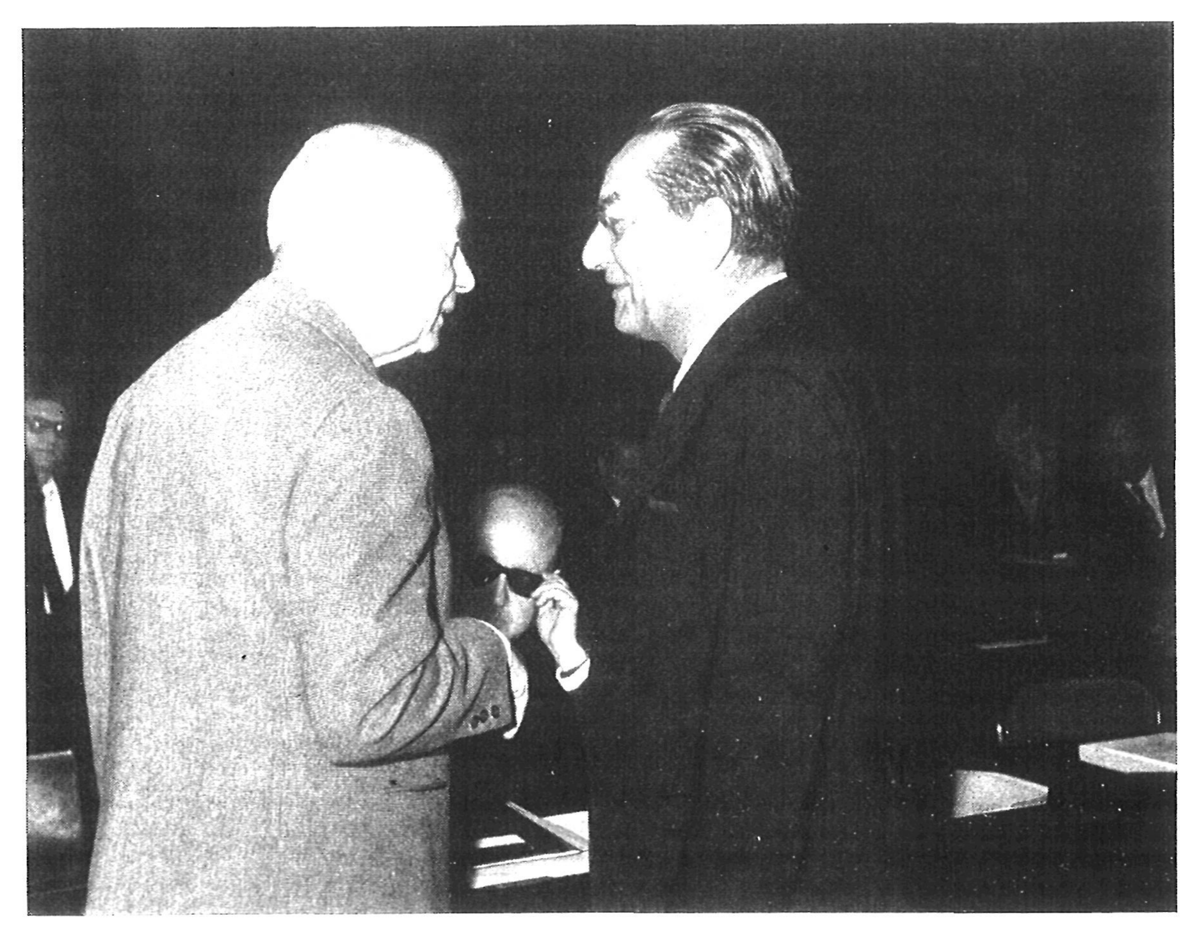
Luis Rosales, José Coronel Urtecho, José María Souvirón, Eduardo Carranza,
Leopoldo Panero, Dámaso Alonso y Luis Felipe Vivanco

*Con* Azorín

*Con* AZORÍN *y* JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

*En pie:* JUAN FERNÁNDEZ FIGUEROA, ALFONSO DE LA SERNA, LUIS ROSALES, LEÓNIDAS DE BEDIA, JULIÁN MARÍAS, PEDRO LAÍN ENTRALGO, MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, FRANCISCO YNDURÁIN, PEDRO SALVADOR *y* ENRIQUE SUÁREZ DE PUGA. *En primer plano:* JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN, FERNANDO QUIÑONES *y* GREGORIO MARAÑÓN MOYA

Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Luis Rosales, Dámaso Alonso, Miguel Belloso y Luis Jiménez Martos

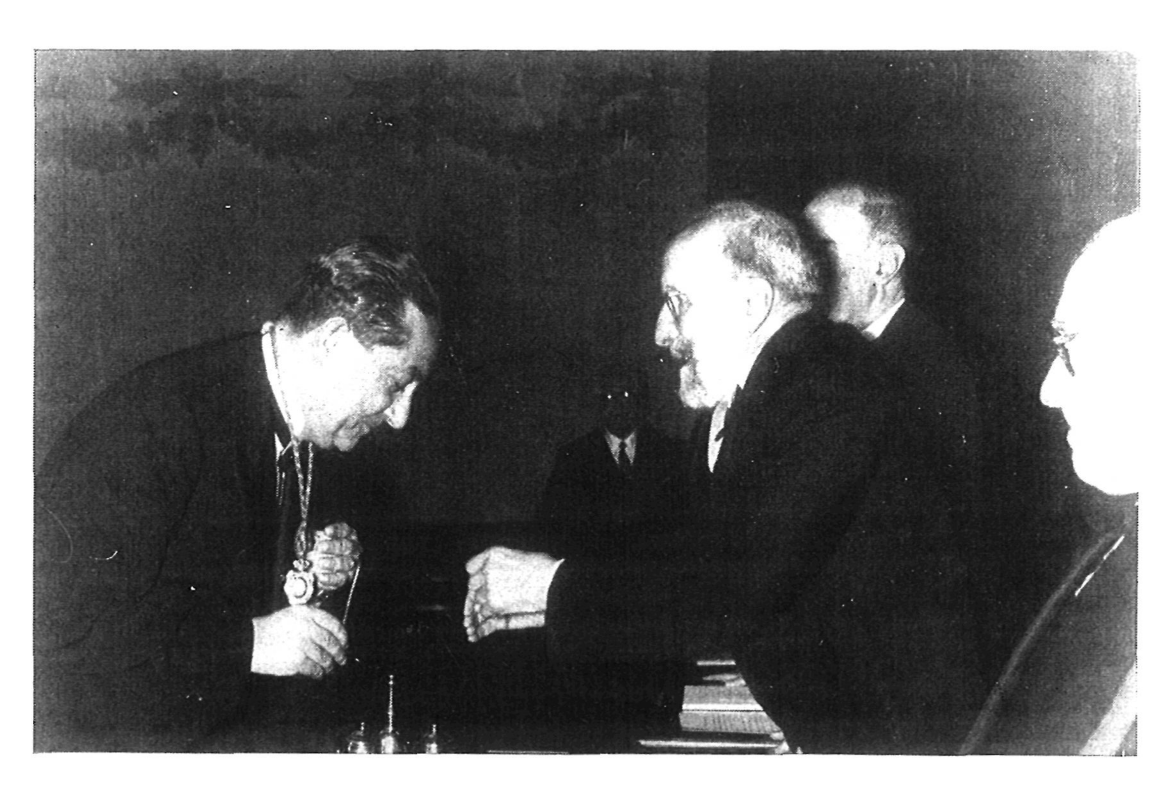


*Con* Enrico Cerulli, *Presidente de la Academia Nazionale dei Lincei*

*Con* Luis Felipe Vivanco *y* María Teresa *y* José Antonio Maravall

*Con su hijo,* Luis Cristóbal

*Con su esposa,* MARUJA, *y su hijo*



*Con don* RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *en el acto de imposición de la medalla de la Real Academia Española de la Lengua*

LUIS ROSALES

# LA CASA ENCENDIDA

CON DIBUJOS DE JOSE CABALLERO

EDICIONES CULTURA HISPANICA
MADRID

*LUIS ROSALES*

# Cervantes y la Libertad

I

La libertad soñada

SOCIEDAD DE ESTUDIOS Y PUBLICACIONES
1960

ESCRITOS

OFRECIDOS

A LUIS ROSALES

# EN LA CALLE FERRAZ

*Para Luis Rosales*

No, mire, no. No es que tenga reparo, pasa solamente que lo he contado tantas veces ya... Sí, a todo el que ha querido oírmelo. Ya no sé si es que paro a ratos de contarlo, o si es que, sin parar, hasta dormida, lo repito. Una es así de torpe. Hablo sola, digo siempre lo mismo. Así que lárguese con viento fresco, y déjeme a mí que siga hablando. No, por favor, no me pinche. Usted lo que busca es que yo empiece a hablar, y, claro, ya se sabe, una vez empezado, hay que acabar, no queda otro remedio, y usted, tan tranquilo, se me marcha con el santo y la limosna, y yo tendré que volver a contarlo, para otro, para otros, luego, mañana, cuando sea... Ay, amigo mío, pues sí que está usted bueno, preguntarme por mi hijo. Todo el mundo le conoce, algunos mejor que yo. Ya hay hasta algunos niños de esos crecidotes, que juegan al atardecer en las calles del barrio al burro, a pídola, a *gangsters,* o a otras cosas parecidas, que me preguntan cuando llego: «Qué, señora Dolores, ¿estará hoy su hijo arriba?» Y se ríen mucho al decírmelo, se ve que les alegra. Y yo subo la escalera, tan larga, tan alta, tan oscura, ya sé a qué huele cada descansillo, cada puerta, adivino quién está allí por lo que chilla en la radio, oigo llorar siempre a las niñas del quinto, y rezongar a doña Catalina, la viuda pensionista del sexto derecha, la que tiene huéspedes, y todo así, ya lo creo que me los sé, y sigo subiendo, y a veces espero un poco en el corredor, por si acaso estuviera dentro y se hubiera quedado dormido esperándome, es muy agradecida esa butaca de mimbre que tengo, que me la regalaron al renovar trastos en la terraza del casino, sí, ahí, donde voy a limpiar, ya ve, suelen ser muy buenos conmigo. Ya les tengo hablado para que le den un empleo a mi hijo. Además, le he hecho unos almohadones de ganchillo, de colorines, muy abrigados, blanditos... ¿Que qué años tiene? A ver, eche usted mismo la cuenta. Nació en el 32, figúrese, está en la plenitud de la vida. Pero, el pobrecillo, a ver, ya ve usted, sin padre. Ay, no me lo recuerde, claro que no tiene padre. A ver, aquellos días tan malos. Su padre era el hombre con más labia que he conocido. Un verdadero tunantón, se lo digo yo. Pero era tan cariñoso, tan cercano, tan... Bueno, tan como no había dos... Estaba estudiando, y venía al pueblo los veranos. Estudiaba no sé muy bien para qué, yo

no he sabido nunca mucho de eso. Solamente sé que yo esperaba junio, cuando solía venir, y la Navidad, y la Semana Santa, y nadie lo sabía más que él y yo, los dos solitos, no me escribía nunca, habría sido terrible que sus padres lo hubieran sabido... Y así pasó cuando se enteraron, cuando alguien les fue con el chisme, que si nos veíamos en la casilla del Pinatar, allá, en el camino viejo, ¿sabe? ¿O usted no ha estado nunca en El Salobral? Es un sitio bonito. Desde la puerta de la casilla se veía la sierra, entera, blanca en Navidades, azul en verano, y él (yo digo siempre él, ¿me comprende?, no hace falta decir su nombre, además sus padres nos debieron buscar, digo yo, y él no quería que nos los tropezáramos, no, no lo quería por nada del mundo, y así, no llamándole, sería más difícil dar con él, ¿me entiende?) Bueno, esto, la verdad, ya se queda muy lejos, y seguramente ya se lo han contado alguna vez, no me diga que no. Yo lo noto en seguida, y a usted lo veo con cara de que se lo han debido decir. Pues, sí, ya ve, es verdad, nos tuvimos que casar y largarnos, porque en un pueblo, El Salobral, pues que nadie quería nada conmigo, y ya hasta me habían sacado coplas, y que si esto y que si lo otro o lo de más allá, y mi padre. que era guarda jurado, era hombre de armas tomar. Y, por si era poco, la familia de él no podía verme ni en pintura. Que si había arruinado a su hijo. Que si le había dado bebedizos. ¡Qué bobadas! Eran ya mayores, y, claro, así, usted dirá. Eran muy pesados, tercos, muy tercos, la tomaron con él. Siempre con la misma manía: «Con la hija del guarda, ¿no te sonroja? Habráse visto, nuestro nombre en la plaza, en la taberna, en todas las bocas esas. Desgraciado. Eres un imbécil.» Le ponían la cabeza como un bombo, tanto dale y dale que te pego. Y nosotros sin caer en la cuenta. A ver, la casilla, olía la jara requemada de agosto, recuerdo un día de Santiago, fiesta en el pueblo, no había por allí un alma, todos en los cohetes, en las verbenas, en las carreras de sacos, en la capea, en la procesión, y allí, en la casilla, el calor, el cuadro cegador de la puerta por donde se entraba a raudales la siesta, de vez en vez la raya de una golondrina. Juntitos. ¿Cómo decirle esto a su madre, tan estirada, siempre enseñando su dentadura de oro, sus hombros puntiagudos? No le voy a contar a usted la boda, para qué. La madre, fíjese usted que nunca he dicho mi suegra, yo les he tenido siempre mucho respeto, pues que la buena señora, mientras las pocas gentes que acudieron me daban el parabién, como es de ley en estos casos, me preguntó con mucho retintín si no me daba vergüenza ir a la iglesia con aquella barriga. Era una bobada, porque ya ve, qué me iba a dar vergüenza, y además no se me notaba mucho, ni mucho

menos, pero, a ver, lo que pasa, estaba muy quemada de que su hijo se casase conmigo, con la hija de un guarda jurado que no tenía donde caerse muerto. Son cosas que pasan, digo yo. ¿Mi padre? Mi padre ni fue. A la boda, quiero decir. Dijo que para no hacer la barbaridad que correspondía. Ahí tiene usted una boda divertida, ¿no? Hasta el cura parecía tener miedo a la madre de él, y no nos dio consejo como los que yo le había oído en otras bodas, que si los hijos, que si nada de broncas, que si no entrometerse en los quehaceres del marido y que si bautizar a todo lo que viniere. Nada. Se veía que estaba también acobardado. Nos casamos un siete de marzo, era Santo Tomás, y no hizo más que hablar del santo del día, uno que, por lo visto, había escrito muchos libros. A lo mejor lo hizo porque él era estudiante, ya creo habérselo dicho, y así quedaba muy bien. Pero ¿de nosotros? Ni pío. Aún recuerdo que, al salir de la iglesia, la gente había desaparecido. Con el lío que se armaba en la plaza a la salida de otras bodas que yo había visto, todo el mundo diciéndole flores a la novia, y bromazos al novio, y entonces... Solamente algunas mujeres nos acechaban dentro, susurrando por detrás de los pilares o en las capillas, y algunos hombres se reían también sin esconderse. Ya en la plaza, pues que no había un alma, yo sabía que nos estaban mirando por detrás de los visillos, de las contraventanas entornadas, de los postigos a medio entreabrir. Hubo un instante en que nos paramos, solos en el centro de la plaza, junto al pilón, sin saber qué hacer, asustados, y éramos marido y mujer. Nunca habíamos pensado que aquello pudiera acabar de manera tan triste. Ah si, en el abrevadero estaba Segundo, el de la calle Larga, con sus caballerías, y nos dijo, sonriendo: «¡A vivir, zagales, ea!» Se lo agradecí mucho. Le mataron, hombre, a ver, luego, como a tantos otros. Estaba lloviendo entonces, entonces estaba lloviendo, y nosotros allí, en medio de la plaza. Recuerdo que el reloj de la torre estaba parado. En las cinco. Un mal rato, sí, señor. Pero todo se pasó, todo, cuando él me echó el brazo sobre el hombro, y: «Vámonos.» Y recogimos unos hatillos de nada, y estuvimos esperando en la taberna, también solos, mire usted qué casualidad que ese día no fuese nadie a la taberna, siempre atestada, a ver, si nadie trabajaba, huelga va, huelga viene, hasta que llegó el coche de línea, parece que le estoy viendo, era amarillo, La Requenense, S. A., traía la baca atiborrada de seras de verduras y sacos de maíz, y unas jaulas de gallinas que alborotaban la mar, pobrecillas, se ve que el viaje las mareaba mucho. Otras cosas no recuerdo, a ver, sería como estaba lloviendo...

Sí, sí, usted déjeme. ¡Qué me va contar usted! Mire, lo que sigue,

nadie, nadie lo conoce mejor que yo. Eso, eso es, nos vinimos a Madrid. ¿Usted no se acuerda cómo eran los trenes en aquel tiempo? ¡Era una cosa tan bonita, hombre de Dios! Figúrese cuando el revisor aparecía en el estribo, por la portezuela, que nadie le esperaba, y asomaba por la ventanilla los bigotazos, y contaba los viajeros, y miraba con disimulo debajo de los asientos por si había niños escondidos para no pagar billete... Y la gente se ponía de acuerdo sin decirlo, para engañarle si era menester, o para disimular los pollos o los perros... Claro que esto era en el tren mixto, eso es, porque los había mejores, no digo que no, de esos que pasaban de largo por El Salobral, yo no monté nunca en ellos, yo era hija de un guarda jurado. ¿Sabe que a mi madre la llamaban *La Pintá*? Estaba picada de viruelas, a ver, esas cosas de los pueblos. Pero era muy buena, muy limpia, se murió de un zaratán a poco de empezar la guerra, que me enteré por casualidad. Veníamos en el tren, como ya le contaba, y los de enfrente no nos quitaban ojo, y se sonreían, y eso que nosotros, la verdad, no nos atrevíamos ni a mirarnos. Y es que era lo que me dijo Luciano al bajar en Madrid, es que parecía, de veras, que teníamos vergüenza el uno del otro, ay, bueno, no sé si me estoy retrasando mucho, a lo mejor me está esperando y no tengo hecha la cena, aunque estoy segura de que lo va a saber comprender, él es muy juiciosito, vaya si lo es, no tengo queja ninguna, no me enteré bien de qué quería que le hiciese hoy, ay, Señor, qué cabeza, y no era eso, no, señor, qué íbamos a tener vergüenza, es que nos queríamos mucho, era más bien miedo, eso es, susto, un susto muy grande, y no querer estar solos, porque nos acordábamos de demasiadas cosas, de la casilla, de las tardes allí solitos en el heno maloliente y podrido, el suelo lleno de sirle, en vilo siempre por los gritos de los niños que cazaban ranas en el Salobralillo, el arroyo de al lado, no nos fueran a sorprender, siempre abrochándonos, arreglándonos la ropa al menor ruido a toda prisa, y nos acordábamos de mi padre, que nos escupía casi mientras se le caía el tabaco del cigarrillo mal hecho, y llenaba, gesticulando, toda la casa del olor de la mecha larga, enrollada en muchos nudos, olía tan mal que la última noche vomité, y, ya lo adivina usted: «Asquitos ahora, eso se piensa antes.» Y oír palabras que nunca le oí contra mí, sino contra otras, y a Luciano se le saltaban las lágrimas, el estudiante, el señorito, el majarrajas éste, qué se habrá creído, y no queremos escuchar nunca, y, luego, la madre de él, y el sermón del cura, como si no estuviésemos allá, dóciles, apechugando con todo, quietecitos... Sí, no teníamos vergüenza, era que nos acordábamos de demasiadas cosas, digo yo que nadie debe acordarse de

muchas cosas, aconséjeselo así a sus hijos si los tiene, es mejor no tener memoria y mirar solamente hacia adelante, a lo que Dios quiera mandar, y aceptarlo cuando venga y olvidarlo en seguida, los recuerdos pesan mucho y no enseñan nada más que algún que otro suspiro y una dureza aquí, en la garganta, *tantos recuerdos, hijo mío, yo no puedo apenas transmitírtelos, no puedo decirte en qué consisten ni si valen para algo, ya tienes tú bastantes quebraderos de cabeza, lo que cuesta vivir, no voy a ponerte ahora los hígados revueltos, además que ya se han muerto casi todos, a algunos los mataron como a perros, ya ves, ahí, al borde de la carretera, en las cunetas sucias, llenas de cardos, quién sabe si no caería alguno en la casilla del Pinatar, allí, en la cuesta del riachuelo, donde crecen los nopales y había una higuera, ah, y un paraíso que, ¡Dios, cómo huele!, es que los caminos de Dios, hijo mío, son o parecen torcidos, ea, ya lo ves,* seguramente era cosa de risa vernos salir de la estación, los dos apretaditos, de la mano, acorralados más que otra cosa, diciendo que no al consumero, a los que pregonaban pensiones, a los que ofrecían taxi o autobús para ir a otra estación, y nos quedamos parados ante el hombre que nos pedía los billetes sin saber si teníamos que decirle algo, quizá solamente «Buenos días», o preguntarle por sus niños, *ay, ya ves, los demás niños, qué cuestión esa de las compañías, hay que tener mucho cuidado con quién te juntas, luego vete a saber, porque, hijo mío, se aprende mucho malo por ese mundo adelante,* un gran consuelo cuando nos pudimos sentar en la portería del Colegio, llegamos ya de noche, que no tomamos nada por no gastar y por ver algo, *fue la primera vez que tú estuviste en Madrid, hijo mío, ya ves lo que son las cosas, qué va, hijo, qué va, cómo vas a acordarte tú, estaría bueno, y mejor que no te acuerdes, total para qué, en ese colegio era donde había estudiado antes tu padre,* nos arreglaron los frailes un trabajo para los dos, él daba clases, yo repasaba la ropa para los internos,

> ay, no me digas más que me estoy quedando ciega, que si tengo que acostarme, si ya ves que yo lo hago con el mayor gusto, bueno, tú sí que tienes que acostarte, que tienes que pasarte la mañana hablando,

y así todas las noches, hasta que tuvimos un pisito en una hondonada de las Ventas, detrás de la Plaza de Toros Monumental, veíamos pasar muchos entierros, y ya nos conocían en el fielato, y en las tiendas, y en la frutería, y en los tenderetes que ponían los viejos al sol a la salida de las corridas, es metro Ventas, ¿no?, algunos do-

mingos llegábamos a la plaza de Manuel Becerra, cerca de la cochera de los tranvías, y volvíamos despacito a casa, la tardecita yéndose, y así siempre, ya no nos acordábamos del pueblo, ni de la casilla (bueno, miento, de la casilla sí, aunque no hablábamos de ella nunca, era un acuerdo mutuo, una mirada, un bajar los ojos, un súbito calor), ni nos acordábamos del cura, ni apenas de nadie, tranquilitos tranquilitos, *hasta que llegaste tú y todo se animó de pronto, eras muy rico, casi cuatro quilos, quién lo iba a decir, yo tan esmirriada y con tanto velar y pegar botones, y zurcir calcetines, y ya ves, todo tan fácil, y fue todo tan diferente, ay, cómo te lo diría yo, si en esto no vale decirlo, sino pasarlo, ea, pasarlo, por eso no te cuento nada, porque yo sé que no nos sirve lo de los demás, ni siquiera lo mío, hijo mío, es que no hay más remedio que pasarlo para aprenderlo, y aun así...*, bueno, que fueron unos años tan buenos, Señor, tan buenos, qué fácil es ser feliz cuando Dios quiere que lo seas, porque de otro modo, qué pintamos aquí, si lo sabré yo...

¿Que cuánto tiempo? ¡Qué más da! ¿Usted sabe cuánto dura un sueñecito bueno, de esos que, al despertar, no nos dejan abrir los ojos, y dura mucho tiempo un regustillo en la comisura de los labios, o en la yema de los dedos? ¿Que no? Pues no se ha mirado usted bien, o, dicho sea con perdón, es usted bastante gilí, por muy sabio que parezca. Un sueño es... un sueño es... Bueno, como fue aquello. ¿No le he dicho ya que Lucianín nació en el 32? Tenía cuatro años recién cumplidos en el 36. Ibamos para adelante. Mes tras mes, una cosa nueva en casa, ya puestecita, una radio, y una máquina de coser, y unos tiestecitos. Lo que había que ver. Pero nadie sabe dónde está la vida de cada uno, qué cosas, sales a la calle y patapán, se acabó todo, bueno y malo, y sin comerlo ni beberlo, y así le pasó a él, a Luciano... Que salió a dar una clase particular aquel sábado después de comer, ya ve, no me acuerdo de la fecha, sólo sé que era sábado, en noviembre y tan lejos, pero esto no importaba, porque iba en el metro y volvería de día todavía, era a un chico suspenso, yo gasté la tarde en una cola de carbón, venga a chinchorrear las mujeres, y a decir cosas del frente. «Esto se acaba en seguidita», «Han tomado Toledo», «Van a venir los rusos a ayudarnos», «Por fin vamos a tener todos casa con baño», «Se ha matado no sé qué general de ellos con un avión»... En fin, que no volvimos a verle, porque el bombardeo debió agarrarle sin encontrar dónde refugiarse, no conocía el barrio, *y eso es lo que más me duele, hijo mío, esa muerte así tan estúpida, sin más defensa que agachar los hombros y afilar el miedo ante el ruido, que no cabe hacer otra cosa sino esperar que caiga la*

*bomba en la otra esquina, mientras tú te estás allí tan quietecito, pegado al suelo, a la pared, o a donde sea, sin pensar, los ojos muy abiertos, el corazón violento, y nada, ya ves, hijo mío, lo que es salir y no volver, no somos nada, pero tú puedes estar muy orgulloso, porque tu padre era un hombre muy bueno, trabajador, como no había dos, ya te lo tengo dicho, que seguro seguro que habría sido algo muy grande si no se hubiese tenido que casar conmigo, y ahí tienes la prueba de quién era, en sus carnés medio rotos, que yo los he guardado siempre para ti, fíjate cómo te pareces a esta fotografía del sindicato, quién sabe las veces que, a lo mejor, hemos pisado el mismo sitio donde cayó la bomba.* Me dijeron así, a bulto: en Ferraz. Para qué le voy a contar a usted las veces que he recorrido esa calle arriba y abajo, ahora todo es nuevo, da lo mismo preguntar a nadie, para qué; les daría un patatús saber que alguien murió despanzurrado en su puerta, tan bonita, con ficus, con sansiveras, con alfombras así de gordas, con mármoles, con un portero de botones dorados. Ahora todo el mundo va a lo suyo y no a todas las sesentonas les han matado el marido allí, en una esquina, llena de escombros y silbidos, eso solamente les pasa a los incautos, a los sencillos, *a la pobre gente que, como tu padre, no tienen trastienda, sino impulso, eso es, buena voluntad y deseos de trabajar, a ver, si no.* Claro que, bien mirado, cualquiera se atreve a asegurar nada, porque, aunque usted no me crea, los ratitos en que una dispone de lucidez, esos en que notas que las gentes se llevan un dedo a la sien en cuanto das media vuelta, pero que tú lo ves, siempre hay un cristal oportuno para verlo, o peor aún, lo presientes que lo hacen, no sé, lo adivinas, bueno, es que notas en tu sien el movimiento de tornillo que ellos hacen con la yema de su dedo sucio... Pues ya ve usted, esos días, realmente, una muerte así, en la esquina, una muerte sin más resultados que reconocer las pertenencias, como aún recuerdo que decía el papelito del juzgado... ¡Qué bien, no me diga, tan fácil, tan resuelto! Ni en el entierro tuve que pensar. Nada. Y eso fue una pena. Cuando se vive algún tiempo así, tan bien, tan cercanos, se tiene miedo al día en que uno falte, se querría morir siempre uno el primero. Y se entrevé el tal diíta, ya lo creo. Y yo, y me dolía el entrecejo, aquí, al pensarlo, pues que lo veía, teníamos una iguala muy arregladita, y yo veía el funeral, y los pésames, quizá la reconciliación con la engreída familia... Y nada. Las pertenencias, y váyase, camarada, váyase, buena mujer, están esperando otras personas para lo mismo. No hubo flores, ni corona con dedicatoria, ni velorio, ni luto. Bueno, al paso que van las cosas, cuando me toque a mí, Dios sepa qué habrá. No vale la

pena, ahora sí que no vale, pensar en eso. Pero, ¿y mi hijo? Si mi hijo volviera algún día, ¿quién le iba a decir todo esto, y lo que pasó luego, después que lo evacuaron, y cuando dejé de tener noticias suyas de Francia, o de Bélgica, de Ucrania...? No, ya ve usted, prefiero todo lo pasado y seguir esperando, sé que algún día, cuando llegue a casa estará allí, en la butaca de mimbre que me regalaron en el casino, esperándome, leyendo los prospectos de lavadoras o inmobiliarias que meten por debajo de la puerta, quizá haciendo el crucigrama poco a poco, a lo mejor es capaz, ¡tonto!, de chupar la punta del lápiz mientras busca las palabrejas, o a lo mejor está haciendo números a ver qué nos convendrá comprar primero, pero, *no, hijo mío, no te dejaré ser manirroto, hay que pensar mucho las cosas y ser previsor, muy previsor, muy precavido, tú no sabes lo mal que lo hemos pasado, y el seguro no cubre ni la mitad de las necesidades y hay que estar atentos al desempleo y a la carestía, y no conviene tampoco aparentar, que ahora a todo el mundo le da por parecer más de lo que es en verdad, si lo sabré yo, nosotros, todo lo más, procuraremos vivir otra vez por allá abajo, por detrás de la Plaza de Toros, como cuando eras niño, ahora están haciendo unas calles muy buenas por allí, el metro llega más lejos, estaríamos muy bien y saldría mucho más barato, porque, hijo mío, tú no sabes lo que fue aquello, tú, en la colonia y viajando por ahí, te libraste de todo, y gracias a Dios por ello, pero yo, aquí, solita, sin arrimo alguno, trabajando aquí y allá, que si en un hospital, que si en un comedor de soldados, bueno, un calvario, qué frío en las noches, vueltas y vueltas en la cama tan grande para mí sola, qué ilusión el papelito aquel que decía que estabas bien, que crecías que te ponías tantas y cuántas inyecciones, y cómo me afanaba yo, que no he estado nunca por esas tierras ni voy a estar, que no sirve de nada ponerse a ahorrar, aparte de que de dónde voy a ahorrar yo, no me hagas reír, pues, sí, yo me afanaba por verte, por saber o imaginarme cómo sería el jardín donde corrías, el comedor donde comías, la alcoba donde de seguro te acostaban sin rezar, que era una delicia oírte chapurrear las oraciones...* Ah, sí, señor, hace usted bien en llamarme al orden, a mí se me va el santo al cielo y no sé, a veces, qué diablos estoy diciendo. ¿Cómo? Ah, sí, pues ya ve usted, gracias por recordármelo, me quedé sola, porque el niño, a ver, yo no tenía una perra, el colegio había sido convertido no sé en qué, en cuartel, o en cárcel, total, que no comía nada, y se lo llevaron a una colonia de niños evacuados. Por lo menos ha visto mundo. Hace tiempo que no sé de él oficialmente, pero, usted sabe, esas cosas de los servicios internacionales, el

correo, todo está tan alterado, y, luego, ya lo dicen los periódicos, no nos quieren por ahí nada, nada, lo que se dice nada. Ya vendrán las noticias. Si yo no espero, ¿quién le esperaría? Yo tengo que esperar y enseñarle esos papeles que han ido llegando para él, los formularios para la herencia de sus abuelos, que, ya ve usted las vueltas que da el mundo, los liquidaron en el otro lado, lo que son las cosas, nunca me lo expliqué, y también tengo que darle el aviso de la Caja de Reclutas... Oiga, ¿será posible? ¿Usted cree que le harán ir al cuartel todavía? ¿Encima? Yo creo que deben dejarle conmigo, que para eso le he esperado yo tanto, eso son sopas y sorber, qué caramba. Yo no puedo creer que hagan eso. Claro que tampoco parecía posible que su padre fuera a dar una clasecita y a morir en una esquina de la calle Ferraz, y menos aún que mi niño tuviera que irse por ahí solito, mundo adelante, y ya ve usted. El mundo es un lío de miedo, y es inútil querer arreglarlo. *No te metas a redentor, hijo mío, que el hombre es malo y no anda nunca a derechas, y tú has salido como tu padre, un bendito que le engañaba todo el que quería, solamente yo, yo fui para él como él se merecía, y ya ves para lo que nos aprovechó, más años de los que yo tenía cuando nos dejó han pasado desde entonces, casi nada, y ¿hasta cuándo? Vete a ver. Todo sea por Dios.* Ay, perdóneme usted, hace usted bien en traerme a la realidad, porque ya llevo mucho tiempo hablándole de lo de siempre, y por más que se repitan las cosas, no es un disco, no, qué va a serlo, que llega un momento en que siento cómo me sube así, desde el estómago, una bola grande grande, y me llega a la garganta, y a los ojos, y a los oídos, y, entonces ya, ahí, nadie lo sabe cómo es entonces todo, y cómo solamente el ponerme a esperar puede deshacer esa bola, y retragarla, y hacerla bajar de nuevo a su escondite. Sí, prefiero esperar, yo no hago daño a nadie esperando, usted me contará. Hoy mismo, ahora, cuando le deje a usted, ¿estará en casa? Tengo prisa, tanta prisa, por si acaso. Por otro lado, no querría llegar nunca, por no ver la butaca vacía, los almohadones intactos, la hoja del calendario sin quitar, los cachivaches de la cocina como yo los dejé esta mañana, cuando me fui a limpiar el casino, ya sabe usted, hacía tanta niebla, y, luego, los autobuses van tan mal, y yo voy andando cada vez más despacio. Sí, voy a dejarle a usted, ea, Señor, cómo pesan a veces las cosas, la memoria, los pies, las manos agarrotadas, la misma esperanza, *hijo mío, esto no es vida,* me voy a casa, *a lo mejor se te ha ocurrido venir hoy, sin avisar, también tú, qué ocurrencias, precisamente hoy que no limpié lo debido,* me voy, me voy, discúlpeme usted, ya me parece que se lo he dicho todo, por lo menos

todo lo que yo recuerdo, si necesita algo más pregúnteme usted otro día, ahora tengo que irme, y... Bueno, ya sé por dónde voy a ir a casa. Me voy siempre por aquí, atajando, Cedaceros, la Carrera, las Cuatro Calles, Cruz, Barrionuevo, Progreso, luego la Cuesta del Mesón abajo, *voy haciendo tiempo, para dar lugar a que llegues tú, hijo mío, siempre puedes haberte encontrado con alguien y entrar a una barra a tomar un chato, tanto que le gustaba a tu padre, o quizá quede por ahí algún puestecillo de gambas, solían poner los carritos en Duque de Alba, y te habrás distraído a comprar unas pocas para animar la cena, o quizá quizá te has metido en un cine de continua, al paso, lo has pensado mejor y has decidido llenar un rato, a ver, hay que distraerse algo, porque así, de casa al trabajo y del trabajo a casa, esto no es vida, qué va a serlo, me pararé en todos los escaparates, zapatos, corbatas, pañuelos, encendedores, ¿te gusta fumar?, si seré tonta, no entiendo nada de clases de tabaco, tu padre no fumaba nunca, por lo menos desde que nos casamos, había que ahorrar lujos, y miraré en las camiserías, ¿qué número gastará ya?,* y me acerco al cristal, tan fresco en la frente, y vuelvo a ver esos tranvías que ya no están, y repaso las canciones que sonaban en la radio aquellos años, cuando los tres... *Morucha divina, clavel tempranero,* a ver por qué me mirarán esos idiotas, yo canto como me da la gana, *Cerré los ojos pa no mirarla y abrí la puerta de par en par,* y ya sé que en cuanto doble la esquina de la pastelería se ve la ventana de nuestra cocina, *sí, hombre, sí, ¿no ves que han tirado la casa de al lado?, por eso se ve,* es que hace un par de años no se veía, claro, estaba ahí la casa de la posada, y de la ferretería, y ya no están, a ver, hay un solar, pronto tirarán también la nuestra, ahora lo están tirando todo, *tienes que darte el domingo una vueltecita por allí, por detrás de la Plaza de Toros, a mí me gustan aquellos barrios, nos mudaremos, ya lo verás, es tan agradable, da el sol de plano las tardes del invierno, y hay chiquillos correteando por las cuestas de los desmontes, rebuscando tesoros en las escombreras, y pasan muchos, muchos aviones, y...* Mire usted, señor no sé para qué le cuento todo esto, pero es que, la verdad, no quisiera llegar a mi casa, porque figúrese que me entra lo que me ha de entrar, menudo telele, y que está allí, y me ve y... ¿Cómo me llamará? ¿Usted no sabe cómo me llamará? ¿Por mi nombre? ¿Madre? Quizá ya no sepa español, y si lo sabe, dicen que por ahí saben de todo, ¿de qué me va a servir hablar? ¿Nos entenderemos? ¿Sabré yo arreglarle la ropa que traiga, ropa del extranjero, así, anchota, muy buena, llamativa, tan llamativa como algunas que vemos por ahí, por la calle? Quién sabe si no tendrá

estudios, ingeniero, arquitecto, y entonces, ¡adiós!, porque, ya ve, yo no soy más que una mujer de la limpieza, una pobre mujer de la limpieza, y no podré hablar de sus cosas, tanto que les gusta a los hombres, cuando vuelven, cansados, a casa, que les elogien su trabajo. Ay, cuántas dudas, Señor. ¿Sabré hacerle yo algo que le guste? Pues, sí, yo, ya ve usted, creo que sí, que algo sabré hacerle... y me lleno de proyectos para el otro día, para los otros días, habrá que incluirle en el padrón, y vengan oficinas y ventanillas, y en la cartilla del médico, y poner el contrato del piso a su nombre, pondré un enchufito nuevo para que se afeite donde tenga más luz... Me sentiré firme, segura, acompañada. Quizá podamos tomar las vacaciones juntos, iremos al mar, que todavía no lo he visto, o, mejor, nos quedaremos en casa en paz y en silencio, y, al atardecer, me leerá el periódico, los crímenes, y los partidos, y los viajes del papa, quién sabe si no haremos una quiniela, riéndonos, bobos, regañaremos (en broma, claro) al discutir en qué gastaremos los millonazos... Y cosas así. ¿Qué hay de malo en eso? Y subo por la escalera sin mirar si hay algo en el buzón, hoy quiero que sea total la sorpresa, y, a pesar de todo, tengo que ir deteniéndome poco a poco, que los escalones se van notando, y paso por los rellanos de puntillas para que no se enteren los vecinos, siempre esa Clotilde, tan monilla, la del tercero, dando gritos y riéndose, es un diablillo, ya ve usted, aún quedan niños, y me acerco a mi puerta sin hacer ruido, esa madera, cuidado, que cruje siempre, por qué no le habré puesto algo de grasa a la cerradura, y rechinan los goznes, a ver, es tan vieja, y me alarmo, que a lo mejor se ha quedado dormido esperándome, no pasaré al comedor para no despertarle, ni encenderé el brasero, sino que me quedaré en la ventana del pasillo un ratito, hasta que se dé cuenta de que he llegado, desde allí veo muchos tejados, muchas ventanas de cocinas donde las madres andan afanosas preparando la cena a sus muchachos, los que se habrán quedado en un bar o habrán entrado a un cine de continua que les salió al paso, quizá se han retrasado con la novia en el quicio oscuro, *eso, ya ves, eso no ha cambiado,* y me distraigo leyendo anuncios luminosos para llenar el tiempo, se-a-pa-gan-se-en-cien-den, «Electrodomésticos», «Viajes», «Champán», «Vuele por Iberia», se-a-pa-gan-se-en-cien-den, y veo el reloj de la Telefónica, y puedo hablar con él desde afuera, sin miedo a que me replique con mal humor si es que está rendido; a ver, el día es tan agonioso, *¿a qué hora te llamaré mañana? ¿Has visto qué sol tan bonito ha hecho esta tarde? No daban ganas de ponerse a trabajar; es ya la primavera que está llegando; ya iremos el domingo que viene a dar*

*un paseo, y eso que, a lo mejor, ya se sabe, alguna lagartona por ahí sale y si te he visto, no me acuerdo, ¿eh? Jesús, qué tarde se ha hecho; vamos, vamos, hijo mío; es hora de acostarse, anda; oye a ver qué dicen del tiempo; no te vayas a dejar el transistor encendido; ya será de día y mañanaremos; bueno, yo aún voy a quedarme un ratito aquí cosiendo; no me digas que si la luz, que si me voy a quedar ciega; eres igual que tu padre, que siempre me lo decía; anda, ponme el brasero, enchufa; tú te puedes agachar mejor que yo; fíjate en este huevo de madera para coser calcetines; tanto que te gustaba jugar con él; pues ya ves, aún lo tengo... No, no me llames por mi nombre; eso no me gusta; vaya, que no; anda, quita, quita; no seas zalamero; te digo que mañana habrá que madrugar; hay que firmar a la entrada... Allí, donde tú estás, ¿hay que firmar en la entrada, al llegar y al salir? ¿Nunca? Vaya, hombre, también tienes suerte tú, ¿eh?; no te quejarás... A ver si con estas pamplinas nos olvidamos de poner el despertador. Anda, dale cuerda con mimo, hombre, con mimo; ¿no sabes que me lo dieron de premio en el mercado unos hombres de la televisión que preguntaban cosas para anunciar no sé qué jabones? Ya ves, yo supe contestar; ¿qué te has creído?; claro que lo supe; ya apenas me acuerdo qué preguntaban: qué era un azumbre, quién está enterrado en Santiago, cuántos credos tarda un huevo en cocer... También cosas de Madrid: cuál es la primera verbena, dónde está la calle Ferraz... Ya ves tú qué facilito. Me dijeron en el casino, al día siguiente, que salgo muy bien en la tele, que sonrío, que no se me nota apenas el pelo blanco...*

*ALONSO ZAMORA VICENTE*

# EMERSON EN EUROPA

LUIS ROSALES:

*Como tú con tu la casa encendida como yo con mi la casa muerta, en todo caso es la casa lo que nos hizo pensar a los dos que estamos unidos a algo que tiene cimientos, a una fundación. Y que es la casa de la poesía. La que llevamos a cuestas. Tú también fuiste a las Américas para* juntar casas, *para edificar con la palabra. No con ladrillos, sino con balbuceos. Y ya ves el pobre Emerson, con sus crisis, con su Asia, con su probidad; él estaba lleno de esperanza como tú. Hawthorne decía que sus obras se asemejaban a pompas de jabón... que se evaporaban al contacto de los dedos humanos. ¿Acaso tú no eres un poco así de soñador encendido?*

*(Amiens, 2-2-72)*

Tiene treinta años cuando a bordo de un pequeño barco
Parte Deja atrás el ulmus americanus con sus harpas
Deja los mirlos los pardillos de sus bosques
Se despidió seguramente de Thoreau
Y del pájaro azul y la tortuga
Y del poderoso Yggdrasil...
Treinta años tenía el futuro hermoso Emerson
Helo ahí que abandona el Nuevo Mundo y viene al Viejo
Persiguiendo la Verdad Inmortal
Que busca sin descanso Vamos a Europa
Una crisis emersoniana Se ve
Terriblemente abatido en el invierno de 1832
Rompe con el pasado
Con los libros
Con las sectas
Rompe con el mundo mirando a las alturas
Mirando las nubes que el viento oeste empuja
Hacia Occidente Hacia
las tumbas de Milton
y de Goldoni
Mientras se aburre en el barco
Y compara el mar al alma
Las olas caprichosas al corazón humano
Llega a tierra Otra tierra Veamos

Ya pisa los muelles de Malta harto de su galera
En el Mediterráneo medita
Olfatea los suspiros románticos
Demasiado tiempo América escuchó esas Musas
Byron (Childe Harold)
Shelley
Goethe
Y en Francia Lamartine Musset
Helo en Italia
Lagunas Roma Playas de Sorrento
Pasiones y cenizas
Paisajes divinos bellos pecados florestas embelesos
Sordo y ciego a esas fiestas del alma y los sentidos
Levanta su memoria en Nostalgias tenaces
Las colinas natales
Los estanques perdidos de Concord
¿Y para qué ha venido aquí un hombre que todo ha *visto?*
El mismo es el hombre del Todo
Y borracho de Platón
Ni siquiera necesita ir al Asia
*Ex oriente lux*
Después de beber la sabiduría vedántica
Pone la planta en tierras de sus *seers*
Sus compañeros eternos
Sabios de Occidente
Shakespeare Montaigne Swenderborg
Visita Italia como un turista de la Agencia Cook
Y a ningún dios pagano rinde culto Ni
sombra alguna mitológica en los templos le acoge
Como si una leve inclinación de cabeza
ante la Belleza pagana le hubiera producido tortícolis
Treinta años de Transcendencia en persona
¿A qué has venido entonces si pasas de largo
por Venecia
y París

Ha venido a esto
Visitar Visitar Visitar Visitar
A unos cuantos señores profundos
más o menos sonrientes
Principalmente
a las Tres
Transcendencias en carne y hueso

Ninguna como la suya Acaso una
La del más
Huesudo y ocho años mayor que él Un gran cuerpo
Bajo una cabellera aborrascada y la frente altiva
Míster Carlyle
Ah Carlyle Ah Carlyle
Se llaman en el orden de las visitas
Coleridge
Wordsworth
Carlyle
Ah Carlyle su Amigo Epistolar
Los Tres Superhombres Viejos profetas familiares
Tiene prisa de verlos
Pasa por Londres distraído
Ellos viven en otra parte
Cada uno con su paisaje
Dentro de su paisaje
Uno a uno estrecha la mano con timidez
Al fin los conoce
Frente a frente los trata
Los estoy viendo mirando escuchando
Te leerán sus versos
Te hablarán mal de otros grandes
Te harán reír en tu fuero interno
Así encuentra primero en Highgate
Al que vio el palacio de Koubla Khan en un sueño
Al *Viejo marinero*
Así después al borde de los lagos en Windermere
Al rusoniano y mago de panoramas el lakista principal
Así en el aire de Escocia luego de atravesar los Highlands
Bajo el aguacero sin nada en la cabeza
¡Eres tú mismísimo fantasma Teufelsdroeckh en persona!
Ya está con ellos No hay más que verlos
¿Qué decís
Dicen Dicen Dicen Cada uno lo suyo
Yo soy Ralph Waldo Emerson ministro de cultos
Pero no os voy a contar mi vida de predicador
Ni mi lucha contra los partidos del cielo aquí abajo
Hablemos de nuestras cosas comunes
ESTOY TRISTE Y BUSCO MI IDEAL
Los dos primeros AY son hombres un tanto grotescos

Aunque inspirados Eso sí Dos especies de liras
Que emiten sonidos para orejas disímiles
Esto es
        El *Amigo* sublime vejete profeta babilónico
Que usa trompetas y fuma horriblemente
        Samuel Taylor Coleridge
Y el otro de la escuela franciscana
Que usa harpa eólica
                William Wordsworth
        San Wordsworth
Mientras que el tercero su corresponsal
Vocifera y bromea
                encerrado en las landas desoladas
                de Dunscore
Este es Carlyle de Weissnichtwo
                        El País de la Nada
Una antorcha Un volcán Una tormenta en carne viva
Míralos Contémplalos Grandes hombres curiosos
Aquí me tenéis Vengo de Italia y de Francia
            Soy Emerson
Para veros he cruzado el océano
He roto con los unitarios
Y heme aquí pobre idealista sin saber qué cara poner
Reservado y discreto
Déjalos hablar Ralph Waldo déjalos hablar
Toma contacto puesto que tu admiración te lleva a ellos
Y has saboreado su pensamiento como postre real
Aguanta frente a ellos la metafísica alemana
                                Y los *distinguo*
Los *distinguo* del fumador terrible de opio
Soñador terrible vestido de negro y ojos azules
Que te está leyendo versos y atacando a Locke
El kantiano cristiano anglicano
(Ni siquiera te pregunta qué piensas tú de todo eso)
No te deja hablar
Aguanta asimismo al espiritualista de los campos
Que ha puesto lo sobrenatural en la mesa
junto con el pan y las oraciones
El horticultor de la poesía
                    que te llena la cabeza
                    de himnos piadosos...

¡Aguanta la transcendencia en zapatillas!
Estáis los dos en el hermoso panorama
de Rydal Mound y oyes improperios
¡contra Goethe!
Desencantado lo miras Pero él no te ve
Ahora te lee sus versos ridículamente
Acude pronto al otro que te espera impaciente
Tu amigo celeste de las epístolas
Aquel que la gloria y la dispepsia atacan
mucho después
mucho después
Míralo y abrázalo
Está en su antro donde maneja el vitriolo
y las Mayúsculas
Ese es Thomas Carlyle y está a tu lado
Ah Ah Ah bendito Emerson estás con él
en lo alto de sus *moors*
En su antro de «gigante enfermo»
desde donde se divisa a lo lejos el país de los lagos
Poder hablar con él de Dios de igual a igual
Poder hablar de Goethe con el mismo fervor
Durante horas los dos autores paralelos
de los Grandes Hombres De los Héroes
de las cabezas representativas
Poder hablar de lo que os importa
vibrando al unísono gritando
contra la mentira contra la hipocresía
contra el frío cálculo contra el Estado
contra la Iglesia contra las tradiciones
contra los sistemas contra los enemigos
del alma y de la Acción
Atacando llenos de brío
sus contemporáneos
la iniquidad social
Habláis de Tinieblas Eternas
De la Noche y del Caos
Y el Tiempo sin límites
Conversando con conocimiento de causa
de vuestros temas favoritos
del Reino de las Apariencias

Y los Señores Sastres
los Tartufos
Del País del Eterno No
hacia el Sí Eterno
hacia la verdad
hacia la fe
hacia la energía espiritual
Del entendimiento y la razón intuitiva
y venga con
Verstand
Vernunft
Understanding
Reason
Ha encontrado su hombre y retorna a sus lares

*CARLOS EDMUNDO DE ORY*

# SOMBRAS AMIGAS

*A Luis Rosales*

Sois unas pocas sombras, las que tanto enriquecisteis mi vida, sombras amigas y dispersas, cerca siempre. ¿Cómo os diré? Se ayudan los verdes, los azules, los rojos, los morados, para componer la hermosura del campo. Se ayudan los grises, los azules, los blancos para, entre nube y sol, componer la hermosura del cielo. Os ayudáis, amigas sombras, sin saberlo, para componer la mejor riqueza de la vida, fuera del reino de la sangre. Sangre de otro corazón sois, por este corazón os siento. Claro que tenéis nombre distinto y paso singular y diversa inclinación. Vuestra aparición fue prodigiosa. Tras las paredes de la casa, en los desiertos y mares que la rodeaban, había islas, oasis milagrosos, donde las horas tenían otra medida, y era justamente esa diversidad en la medida de las horas, lo que hacía aquéllas con el amigo altas y enriquecedoras. Juntos a los descubrimientos, perdidos en las maravillas de las terranovas a las que la amistad nos llevaba, por tardes sin fin hundidas en la noche, disueltas en las madrugadas. ¿Os pondré nombres? Algunos aquí seguís.

Esta colina de viñas, rodeada de tierras rojas, apuntando ya el sarmiento, saca al campo de su lecho, lo yergue, lo trasplanta al aire. Así vosotros me sacáis al aire mejor, a las anchas avenidas de la libertad con tanto temblor en sus descubrimientos, con tantas sorpresas en sus pasos. Uno no acababa en uno, se prolongaba sorprendentemente, se enriquecía y colmaba en el amigo. El amigo era la disposición permanente para nosotros, nosotros para él, la permanente disposición. Mucho mellaba el humano ludir, mucho hería y mucho nos replegaba. La mano amiga venía a sacarnos de ello a lugares donde la luz no faltaba y el andar era ingrávido. Nombres tenéis. Desde la infancia: Ignacio. Desde la adolescencia: Gabriel. Duncan, perdido en el vacío, y Algie, tan reciente en su ida, tan herido yo por su memoria, que cuando vuelvo a su tierra, me la hace tierna el pensamiento de que es ya parte suya. Y Melchor, con su llamada a la compañía. «Conmigo vais, mi corazón os lleva.»

Aquí la jara lustrosa y sana abre sus flores. Las hay blancas sin mancha, las hay con unas plaquitas moradas y amarillas en los pétalos. Entre las jaras en flor, bajo los pinos, la congregación de las sombras amigas me rodea. Muchas no se conocieron. Se encuentran en mí. Por ellas me siento aire suyo, llevado y prolongado hasta los mismos reinos de la libertad.

*JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS*

# ¿DESTIERRO, MUERTE, NADA?

*A Luis Rosales*

No contar es la muerte,
y no entran
en la suma total,
en la cuenta,
los que no están
en presencia.
Andar entre los hombres
da cierta
garantía a la voz, a los actos,
sean
de signo positivo
o su contrario. Esta
es la verdad tremenda
que con los días se revela
los terribles saberes,
la cera
que luce, compañero,
el balanceo de la Historia eterna:
estar, no estar; ser y no ser,
y vuelta
monótona al azar
en otras formas y maneras,
en únicos iguales y distintos.
Cuanto se aleja
se convierte en espectro,
por voluntad o por la fuerza,
por sinrazones o razón,
por certeza
o por incertidumbre,
cesa
de ser entre los otros par
que les complementan
mientras se justifica,
hombre o piedra
sin perfil.

Terca,
presente por si acaso,
la persona se queda,
el cadáver se va, cae
muerta
la hoja de la rama
si no tiembla
al requiebro del aire,
seca,
no significa verbo
si no deja
la palabra en el coro, en el aria
patencia,
límites y medida
en la escena
del mundo, si le mandan
o se-presenta.
Aquí se es —más, menos—
lo que venga,
lo que nos dejen o dejemos,
lo que le cuelga
el valor a la cosa,
según hombría dada. La reja
no abre surcos
sino dentro de tierra,
si no la rompen, rompe.
Fuera
la devorante nada,
fiera
que pace olvido, polvo
sin rostro, ciega
fuente sin agua,
sólo —¡ay!— materia
sin criatura aún, al margen
de la historia del hombre y su pelea,
hermosísima pugna,
lo que desea
el soplo original:
semen, idea,
que lo centrifugado
no cuenta.

¡Ay, física, mecánica,
rueda
que no sabe moral,
que nos trae y nos lleva
según irresistibles leyes,
que no inventa
—parada—
carreteras,
que sólo cuando marcha
abre vereda!

Lo demás, evasión
con la cárcel a cuestas,
con el dolor,
con la belleza:
pasar sin haber sido
a la otra acera,
a la de los fantasmas
que no crean.
El hombre, el pobre hombre,
mezcla
de poderes contrarios.
tensa
pugna equilibradora,
ventolera
¿hacia qué, hacia dónde,
velas
en mar sin agua?
El vivir no sosiega,
y no muele molino
harina entendedera
parado,
ni las preguntas cesan
—vivir es preguntar—
ni nos queda
otra forma de ser que estar,
al menos que yo sepa.
¿Habrá tras de la muerte
respuestas
o llega el Gran Silencio,
sus cosechas?

*RAMON DE GARCIASOL*

# LAS SEIS DE LA MAÑANA

A Luis Rosales.

*(Luis: Aunque se trata de un poema de amor vivo, sin convenciones, no consigo alejar de mí la incómoda sensación de ser un niño ostentando su versito en tu homenaje. Me temo que nuestra amistad esté demasiado apoyada en tu tolerancia.)*

Las seis de la mañana. Hace diez horas
que comenzó la discusión. Y estamos
envejecidos de sufrir. Confusos.
Sin nada que fumar. Encafeinados.
Los ojos con arena. Malheridos
de intentar comprender nuestro pasado,
toda la vida que no fue y quisimos
y nos resulta un angustioso dato
porque no comprendemos. No se ordena.
Y hemos propuesto. Roto. Argumentado.
Y da lo mismo todo. Y las palabras
tienen diez horas de significado
y pesan. No se entienden. Se soportan.
Y el lenguaje es así. Con demasiado
sentido se convierte en desconcierto.
Una torpe cortina. Un abrumado
monólogo incoherente. Un pobre gesto
inútil entre dos desencontrados
tras diez horas de humoso laberinto
en un montón de anécdotas. Cansados
de herir. Herirse. Hablarse. Envenenarse
mientras transcurren los mejores años
de nuestra vida, como dicen. Porque
vivir no es fácil. No. Y hemos optado
por el conocimiento de los hechos
que nos asolan. Hechos enredados
tal vez por nuestra propia resistencia
para aceptar el mundo como un caos
ajeno a las palabras. Y aunque todo
nos impulse a vivir. Y existan sábados

de mejor las visitas. Y haya noches
de mejor ir al cine. Y otros diálogos:
—Es hermosa tu piel. —Los niños quieren
que les juguemos títeres. —Huyamos
hoy prefiero el jamón a los poemas.
—Me gustaría ver al viejo Eduardo,
charlar con él. —Bañémonos hoy juntos.
—«Aquel invierno estuve ensarmentando
la viña de mi abuelo, Eladio López...»
qué poema entrañable como Eladio.
—Hoy la Argentina me obsesiona. —Félix
y Paquita, en verdad, nuestros hermanos...
volvemos tercamente a las palabras.
Volvemos a esta noche de los párrafos
con acidez. Al cruento monosílabo.
Volvemos al rencor inesperado
que gotea en las pausas y que obliga
a decir nuevas frases. Regresamos
de vivir los amigos, mundo, cosas
como si todo aquello fuera falso.
Como si discutir fuese un suceso.
Como si lo demás nos fuera extraño.
Como si la razón de nuestra vida
no fuese convivir, sino explicarnos.

(No es fácil convivir y ser persona.
Quiero decir, los límites exactos
de la filosofía —yo y el otro—
son simplemente esquemas de trabajo.
¿Quién soy yo frente al otro, si en el otro
fundamento mi vida? Mi retrato
—el que supongo mío— es el reflejo
que produce en el otro mi contacto.
Yo me soy. Pero soy a causa de otro.
Me erijo en yo tan sólo de enfrentado.
Tan sólo por defensa irreprimible.
Por angustia. Terrores. Desamparo.
Y resulto el que puedo. El que consigo
ser a través del otro que combato
porque me asusta. Y soy el que desprecio
o se oculta en el otro disfrazado
de adhesión. O procura ser su amigo

en un intento de salvarse en ambos
para habitar el mundo y no sentirse
desconsoladamente solitario
entre aerolitos. Bombas. Terremotos.
Ascensores que caen ululando.

Pero además tampoco soy nosotros
—sociología estéril del rechazo
del individuo y sus complicaciones
que impiden el progreso sin esclavos—
porque el nosotros yo no sé si existe.
O mejor, sólo he visto un despiadado
nosotros: el nosotros insultante.
El nosotros con nombres y contrarios.
El de la caridad bien entendida
que empieza por la casa. Nuestro barrio.
Nosotros, el partido. Nuestra patria.
Nuestra fe. Nuestros símbolos amados.
Nuestra razón. En fin, ese nosotros.
del odio temeroso organizado
que ha dividido el mundo con fusiles
y la gente en los buenos y los malos.
Ese nosotros tan aprovechable
que ya no es útil. Ni siquiera sano
entre aerolitos. Bombas. Terremotos.
Ascensores que caen ululando.)

Amanece. Nosotros persistimos
naufragando en silencio. Innecesarios
ante el amanecer. Desconociéndonos.
Desabridos. Con sueño. Derrotados
por las palabras. Bocas contraídas
que se sienten injustas. Condenados
ante el día que empieza. Ante los hijos
que duermen todavía. Tiernos vástagos
de la literatura rosa: golpes.
Jolgóricos chillidos. Pelotazos
que rompen todo. El mundo de la infancia
igual al nuestro: con violencia. Llanto.
Errores. Miedo. Un mundo de aquelarre
que simplemente crece cada año,
vivir es peligroso siempre. Sólo

que con el tiempo nos resulta claro,
nos damos cuenta, nada más. Seguimos
—parece obcecación— desvencijados
ante los hechos que se vienen: panes
con manteca. Caricias. Más zapatos,
los niños crecen por los pies. Temores
a las enfermedades, nuevos gastos.
Hay que cerrar el gas. Las escaleras,
ojo. Hay epidemias. Preservando
la vida. La llamita nunca firme.
El plumón que consigue desarmarnos,
incómodo bebé. La temblorosa
—cuando la transfusión, puñito atado
a una tablita— vida. Terca vida
sin saber para qué. Desesperados
tal vez porque los niños nos vigilan
y crecen. Y preguntan deslumbrados
por el mundo. Su vida. Por nosotros,
nuestra sabiduría. Y este cuarto
de los misterios incitantes. Este
lugar prohibido: «Gente Trabajando.»
—Por qué la noche triste es la importante.
—Mi noche triste, título de tango.
—Qué elegimos. —No sé, ya no interesa.
—Nos interesa, sí, por eso hablamos.
—Y para qué. —Para encontrar razones,
las razones de hablar también. —Acaso
es miedo a decidir. —No tengo miedo
o si lo tengo es miedo a equivocarnos.
—Alguien se equivocó. —Los dos. —Entonces
ya no tiene importancia. —Hay que hacer algo
pero mejor y juntos: explicarse
lo que nos pasa. —Tardaremos tanto...
—Aunque tardemos toda nuestra vida.
—Coacción. No seamos los juntados.
Eso no justifica nuestra vida.
O los juntos o nada. —O complotados
en torcer las palabras... —Como todos.
—... o vivir sin saber. —Igual que el tango:
«querer sin presentir». —No hablemos de eso,
no hay palabras de amor. Sólo los actos.

—La cama no es amor, ya lo dijimos.
—Un modo de entenderse, dicen. —Vamos,
quieren vivir sin entender. Eligen
cerrar los ojos. —No será tan claro.
—Nosotros elegimos ver. —Nosotros
dijimos que el nosotros es un lazo
que se debe aclarar. —Tú y yo. —Nosotros,
tú y yo, somos dos seres que tratamos
de vivir para dos y ser nosotros
y ser al mismo tiempo un ser humano.
—Amores de estudiante, que le dicen.
—«Amores de estudiante», como el tango.

(¿Qué conocemos bien del sentimiento?
Los antiguos esquemas: dominarlo
que significa reprimir. Temerle.
La superestructura o pobres diablos.
Confundimos palabras: emociones
—la sensación abrupta reaccionando
que desintegra el yo, viejo proyecto
del irracionalismo y los románticos—
con sentimientos. Con desconocidas
razones de conducta. Que negamos
porque nos rompen los motivos nuevos.
Falta bibliografía. Freud y acaso
algunos otros. Poco. Simples notas.
Apenas un principio. Y lamentamos
que no nos unifique el pensamiento.
Que sólo nos reúna el afiebrado
sentimiento nutrido por los símbolos
que usaban trogloditas atrasados
aunque con nueva técnica: el aviso.
Catedrales. Fronteras. Espectáculos.
Y manifestaciones. Los recursos
del Homo Ludens de Huizinga. Insanos
divertimentos: dan para la guerra.
El crimen pasional. Los explotados.
El fanatismo. No hay posibles dudas.
Mejor las negaciones. Nos llenamos
la boca de humanismo. El hombre. El hombre.
Con mayúscula siempre. El homo sabio.
Porque nada se mueve a sentimientos,

con excepción del arte. Los abrazos,
mal que nos pese. Toda convivencia
de escasa hipocresía. Los remansos
en la paternidad. Muchas ventanas
abiertas a la risa. Los soldados
de las revoluciones. Varias cosas
que hacen el mundo más hospitalario.
Pascal: «El corazón tiene razones
que la razón no entiende.» Confirmamos
su existencia. Eso es todo. Decidimos
—nos dan miedo las cosas que ignoramos—
que no interesan. Son un mecanismo
sin importancia frente al aparato
de nuestra inteligencia: se equivocan.
Nos deprimen. Consiguen desquiciarnos.
El pensamiento no. Los pensamientos
son perfectos. No están condicionados
por la época, lógico. No existen
pensamientos que mueren destripados
por cualquier lucidez. Parecería
que antes de todo hecho razonamos.
Que no es primero el miedo, un sentimiento.
Que los hechos no son modificados
por fuentes imprevistas: la alegría.
La piedad. El dolor. El desengaño.)

Ya es de día. La noche no termina.
Simplemente se oculta al otro lado
del día. Hay mucha noche. Ya sabemos
que nada se concluye. Nuestro caso
es aplicar el joven pensamiento
—conocer y no bien, cómo pensamos
llevó unos treinta siglos más o menos—
a la cuestión social. Porque intentamos
en realidad, urdir la convivencia
de mañana. Salir del descalabro
del hecho y la conciencia y lo que siente
cada uno distinto y alejado.
Porque el mundo camina. Se transforma,
según se dice. Esto ya es un cambio,
lo que nos pasa juntos. Todavía
no sabemos qué es. Conjeturamos

de acuerdo a nuestro gusto: más justicia.
Más libertad. Más vida. Más humanos,
a lo mejor sucede. Pero el hecho
es que vivimos mundo antiguo. Andamos
por calles medievales. Nos hechiza
el vuelo de los *jets* que no viajamos.
Invertimos el día en alimento
y parte de la noche en completarlo,
porque el hambre persiste. Presentimos
que cuando el mundo estalle atomizado
también estallaremos. La astronáutica
se ocuparía de alguien más nombrado.
Y entonces comprender casi es ridículo
o por lo menos desproporcionado.
Demasiada ambición que dos cabezas
comprendan este mundo. Y arreglarlo,
un propósito absurdo en dos personas
que deben trabajar con un horario
continuo: todo el día. Que eligieron
—viejo derecho— ser los juntos. Trato
que no saben cumplir del todo. Tienen
sólo su pensamiento quebrantado.
Su corta vida pobre. La ignorancia,
el temor de asumir sus desbordados
sentimientos, viejo derecho. Quieren
vivir —viejo derecho— realizados.
Aman a sus cachorros. Y pretenden
que no les duela. Y hablan. Y han pasado
la noche discutiendo. Y ya se vuelven
a sus tareas solos. Restañando,
lamiendo sus heridas. Decididos
a seguir simplemente igual. Usando
su derecho a sufrir. Viejo derecho
que enunciara Fellini. Comprobando
que «la felicidad —viejo derecho—
es decir la verdad sin que haga daño.»

«UNO»
«Si yo soy tu sentido. Si mi vida
justificase tu vivir. Si todos
tus hechos fuesen la piedad. Pañuelos
en mis gripes de angustia. Mis enojos

conmigo. Mi comida sin horarios.
Mi aplicación en nada. Mis antojos
de buscar la verdad, cierto el fracaso.
O el disimulo en besos de mi insomnio.
Si yo soy tu razón y el mundo acaba
con mi vida o mi muerte, estos destrozos
indefectibles que pasamos juntos,
quiero decir, que no parecen solos
algunas veces. Si tu vida es mía,
tú no eres tú ni yo soy yo. Y no somos
un hombre, una mujer, seres humanos
que tratan de vivir juntos del todo
sino la indiferencia del esclavo.
Sino la cobardía hasta el sollozo.

Porque apenas soy límite a tus hechos
de vez en cuando. Alguno de tus modos
de saber que eres tú. De percibirte
tú misma. Tú volviendo de mi rostro.
Tú para ti. Tú libre. Recobrada
de un mundo siempre lleno de cerrojos
para ser. De un estado de desgracia.
De tantas condiciones de despojo.
De tanto descubrir que era imposible.
De tanto comprender que era muy poco.

Y si tu vida tiene algún sentido
no ha de ser esta mía: el seco trozo
de verso que rescato. La afonía
cuando debo decir. El despropósito
que me empeño en pensar. El concentrado
cultivo de la muerte sin asombro.
Y aunque pueda afirmar que estamos juntos
porque también lo quieres. Y el contorno
es un paisaje triste si te alejas.
Y es bueno usar tu casa. Y el retorno
comienza si me marcho, no es renuncia
ni heroica devoción de calabozo.
No es que soy tu sentido. No es que eliges
dejar de ser. Cambiar tu ser por otro.
Tú te propones tú junto conmigo.
Eliges simplemente lo que todos

elegimos: ser uno. Ser tú misma
junto con los demás. No es generoso
ni es sacrificio. Es más difícil. Quieres
vivirte. Serte. Conseguirte a fondo
de la mejor manera. Esa que a veces
suena posible con decir nosotros.

Suena posible como en las esquinas
parece que hay milagros y es el polvo.»

(Palabras. Más palabras, viejo William.
Yo también hago versos. Desmañados
sonetos y caóticos poemas.
Un libro a mi mujer, inacabado.
Con estos seis poemas que transcribo.
«Que haya nacido yo para ordenarlo.»
Al mundo, por supuesto, viejo William.
Y con palabras que no sé y usamos
por puro oficio. Un mal oficio. Artero
oficio de tahúr. Juego de manos
que se empeña en sobrar. El maquillaje
exquisito que quiere disfrazarnos
con una enfermedad de la semántica:
su sentido de más. Un engolado
oficio, viejo William. Triste oficio
en un mundo que juega a los vocablos.
Donde dice razón, léase bombas.
Donde dice vivir, léase en vano.

Palabras, viejo William. Las palabras
que aprendemos de niño, tropezando.
Un tropel de palabras necesarias:
mamá, duele, papá, comida, baño.
Que se embrolla en la escuela, viejo William:
virtud, honor, justicia, ley, pecado.
Un montón de palabras imprecisas.
Las palabras del pronto desengaño
que nos fuerza a leer los grandes libros
en busca de un mejor significado
de dos o tres apenas: yo, nosotros,
libertad, que después nos encontramos
no caben en los hechos, viejo William.

Resultan un complot de abecedario.
Una suma algebraica delirante.
Palabras, viejo William. Lea el diario.
Palabras desastrosas. Palabritas
buenas para morir: defensa. Pacto.
Dividendo. Escalada. Raza. Muro.
Lavado de cerebro. Diccionario
que no sirve de noche. Entre personas
que viven. Están vivas deseando
vivir en serio, viejo William. Vivas
ante los hechos desencadenados
y ante palabras muertas y asesinas.
Palabras, viejo William. Qué esperamos.)

«DOS»
«Cuando acontece aburrimiento. Frío.
Atenta indiferencia. Lejanía
con sordos pensamientos que volvemos
—si nos preguntan— nada distraída,
me preocupan los cuerpos. Nuestros cuerpos
que parecen quererse. Lo que harían
si el deseo acabase. Si el deseo
—no el amor, no la gran cursilería—
cesara. Si estas ansias de estar juntos
la más tú y el más yo, que desafían
lo que se puede en general, murieran,
qué haríamos. Qué tú, qué yo serían
los cuerpos, nuestros cuerpos, cuando todo
—discutir, revolver, darnos cerillas—
fuera un estar demás. Una paciencia
deviniendo carácter de porfía.
De grotesca elección. De sacrificio
atemperado con la cobardía
de vivir porque sí. De consolarnos
con cualquier indigencia compasiva.
Me preocupa saber si el cuerpo logra
salvar lo que no pudo nuestra vida.

Yo conozco tu cuerpo. Esto que toco
y beso. Tu concreta anatomía.
Y mi cuerpo también. Cuerpos que se aman
en la piel. Por la piel que se anoticia

de la piel. Por la piel que nos desnuda
con su propia apetencia de caricias.
Su estremecido afán. Su ardiente juego
de gestos anhelantes que se alían.
Su saber compartirse. Su encontrarse
detrás de la piedad y la rutina.
Reconciliados con nosotros mismos.
Entrándonos al sueño en compañía.

Nuestros cuerpos que inventan las palabras
cada vez que se quieren. Las precisas
palabras que vivir. Esas palabras
para nombrar lo que nos pasa: trilla.
Azúcar. Catedral. Esas palabras
que nos somos en cuerpo: melodía.
Universo. Jardín. Tantas palabras
que a veces nos destrozan: alegría.
Sobre todo alegría. Sobre todo
la siempre poca yéndose alegría.

Conozco nuestros cuerpos. El milagro
que se puede explicar pero que olvida.
Porque además conozco que otros cuerpos
existen. Que el milagro se realiza
con cada cuerpo casi siempre. En cada
hombre o mujer que besan. Ocurría
antes de conocerte. Cuando alguna
mujer —no era el amor— me sucedía.
Quiero decir, en cuanto los afanes
al llegar a la piel se definían
por ellos mismos en el otro. Solos.
Sin pretensiones de cortesanía.
Porque el milagro de la piel opera
con su propia tenaz sabiduría
más allá del amor. Entre las cosas
que se le dan al hombre cierto día.

Y entonces, aunque hallemos la desgracia
juntos. Aunque rompamos lo que hastía
juntos. Aunque tal vez no alcance el tiempo
juntos. Aunque sigamos esta viva
desilusión de tantas cosas juntos,

no es por los cuerpos. No es fisiología
tan sólo. No es pobreza. No es el rito,
pesada eternidad. No es la mentira
que le llaman amor. Y aunque sepamos
acaso mucho menos: que peligran
un poco más los actos. Nos esperan
menos puertas en caso de agonía.
Casi ninguna redención. Apenas
si lealtad y angustia, todavía
es posible que hallemos otra causa.
Un deseo más nuestro. Una sencilla
noción en que apoyarnos: la certeza
de que tampoco el cuerpo nos explica.»

«TRES»
«No nos unen los hijos. Nuestros hijos.
O tus hijos, mejor. Porque tu cuerpo
los hizo. Los creció. Les dabas aire.
Temperatura. Sangre. Calma. Tiempo.
Y pensabas sus rostros. Te enfermaban.
Temías no supieras cómo hacerlos
completamente. Entonces suponías
—aquí está la cabeza, aquí los miembros—
geografiándote el vientre. Obsesionada
por cosas que te estaban ocurriendo
sin ti. Porque de pronto se te usaba
para agrandar el mundo. El sufrimiento
posible. El hambre injusta. Los soldados
acaso o las mujeres. Presintiendo
que todo era más fácil o difícil.
Extrañada de ti. Vuelta tu objeto
hasta que un día —día de tu sangre,
el día de tú sola, el más superfluo
de mis días también— nacía el hijo.
Tus hijos. Hijos tuyos. De tu riesgo.
Tuyos, pero no obstante, sin nosotros.
Tuyos pero de sí. Tuyos sabiendo
que no son para ti. Que ya son otros
seres por sí que no conocen dueños.
Que puedan reprocharnos por la vida
que nuestra voluntad les dio. Y que el precio
de ser padre es deber. Deberle al hijo

las razones. El pan. Cada proceso
que le cambie la voz. Lo vuelva amargo.
Lo edifique de hombre. Le haga ceño.
Hasta un día más triste. Hasta que aprenda
que estar vivo no da ningún derecho.

No. Los hijos no unen ni separan.
Simplemente nos tienen. Nos nacieron
después de que quisimos. Entre abrazos
que eran para nosotros. Entre besos
a cuenta del instante. Y si han nacido
después, fue por nosotros. Por creernos
con cierta inclinación a los servicios
que le llaman ser padre: protegerlos
sin trocar su ignorancia en cobardía.
Hacer hoy el mañana. Darles hechos
y algunos libros. Comprensión. Memorias
que no resulten demasiado infierno.
Para mostrarles barcos. Alegrías.
No mentirles jamás. Oír primero
y no pedirles nada a cambio. Amarles
sencillamente. Amarles sin espejos.
Cuando lo necesiten. Estrecharlos
en cada oscuridad. Verles creciendo,
lo que tanto les gusta. Conocerles
el horror. La ilusión. Los desencuentros.
Amarles porque siempre crecen solos.
Amar su libertad. Dejarlos ellos
sin otra obligación que ser. Sin nada
que unir. Ni que pedir. Ni odiar. Sintiendo
que su vida es su oficio. Que bastante
tienen con su vivir. Y sin siniestros
percances en su historia. Sin la angustia
de asfixiar nuestra vida. De que estemos
matrimoniando el frío. Estando juntos
para urdirles un mal descubrimiento.
El torvo día indefectible. El día
que se vuelven mentira los recuerdos
y ya nada es verdad. No. No nos unen
los hijos, ciertamente. Los tenemos
y nos tienen. Es todo. Estamos juntos
para nosotros. Por nosotros. Bueno

será que si nos miran tristemente
no se sientan culpables, por lo menos.»

«CUATRO»
«Si alguno se muriese —pienso— el otro
seguiría con vida. Su manera
de ver. Su ocupación empecinada
de continuar su nombre. Tú, la terca
vocación de alegría un poco menos.
Yo con la angustia más en ti. Serena
lo mismo tu mirada, aunque más honda.
Más rebelde y en vano mi cabeza.
Con más dolor los dos. Pero sin cambios
los gestos. Cuanto somos. Las respuestas.

(No importa el más allá para estar juntos.
Sólo en vida es posible. Las promesas
—esa piedad estéril y confusa
de perfección— separan. Nos alejan
uno del otro. Al cielo o al infierno.
A un dios o a los regresos. A la tierra
o al llamado infinito. Nos separan.
Nos obligan a uno. Parecieran
una venganza sórdida. La injuria
que todo lo que duele nos despierta.
Como estar juntos. Como nuestra vida,
esta elección fallida de una fiesta.)

Se morirán también nuestras costumbres.
Las mantenidas juntos. Primaveras
revolviendo las calles. Monumentos
que usábamos de cita. Las carpetas
con mapas para viajes con los dedos.
Esas ocupaciones en pareja
que nacen compartidas. Por los modos
que tenemos de ser. La coincidencia
de besarnos de pronto en los museos
por pura vida. Reinventar secretas
historias de la gente. No serían
estas costumbres —pienso— verdaderas
con otro. Morirían con el muerto,
agotado el sentido. Otra presencia

daría otras costumbres. O es posible
que por celos u horror no se quisieran
iguales. Por rencor tal vez. Sabemos
que no vive lo mismo el que recuerda.

(Es de noche. Estás lejos. Nos desune
el más acá. La sombra. Y la certeza
—siempre de no, siempre de no— que duele
mucho más en la noche. No hay sorpresas
parece: nos morimos. Nos separan
los ojos y la muerte. Nada resta
de vivir tanto juntos. Estos versos
los hago simplemente como prueba
de que existimos una noche. Estábamos
en el mundo. En el tiempo. En la tristeza.)

Acaso yo exagere. O esta angustia
me dicte lo que afirmo. Acaso sean
su máscara estas voces. Sin embargo
—siempre de no, siempre de no—, nos queda
la realidad: si alguno se muriese
otras costumbres crecerían nuevas.
El otro de pretexto: las visitas
al polvo. Los retratos. Las anécdotas
del espanto de uno. Lo construido
sin mirar para adentro. La miseria
de nuestra condición. Ir descubriendo
que el otro en nuestro olvido se disgrega.
Que se muere el nosotros. Lo matamos
por querer retenerlo. De belleza
tal vez. De compasión. De olvido siempre.
De olvido sin cesar. De vida nuestra
porque el olvido es la salud. La práctica
normalidad del hombre y no es problema.»

«CINCO»
«A veces me conmueves, me desarman
las razones que encuentras en tus besos.
Tu convicción de amarme. Tu ternura
a pesar de mí mismo. Tu misterio
de que exista el amor, esa palabra
que resulta vacía cuando pienso.

Porque tú me elegiste a mí. No al triste
destino que te doy. No al sufrimiento.
No cosas que olvidar. No tiempo inmóvil
donde transcurre el desengaño. El tedio.
Otras mujeres. Hambre. Malas noches.
Dinero que pedir. No estos recuerdos
que ya no odiamos casi. Mi costumbre
de amarte para ahogar remordimientos.

(Yo pudiera culpar otros. Personas
que existen y yo sufro. Ponen preso
a quien usa la boca. Nos incluyen
en los padrones. Se suponen serios.
Dan que hablar. Dan horror. Tienen justicia.
Modos de pago. Convicciones. Precio.
En fin, sirven al mundo que vivimos.
El mejor de los mundos. Tan perfecto
que no alcanzan las lágrimas y todo
comienza por no ser. Los bombardeos
son mensajes de paz. Los propios ojos
aconsejan no ver. Y el desconcierto
es sólo —así nos dicen— egoísmo.
Los sutiles refugios de un enfermo.
Pero en verdad también me sé. Conozco
que me elegiste. Y elegí sabiendo.)

Y si yo no me escapo. Si razono
para ti y para mí. Si no es un juego
de artera vanidad esta conciencia.
Si me preocupan cosas y no versos
donde se admire mi sufrir, entonces
tan sólo tu dolor es verdadero.
Tan sólo me soportas por ceguera.
Tan sólo soy un pobre ser grotesco.
Un ser que no elegiste. Ser inútil
complacido en usarte como objeto.
Como excusa de sí. Que se deleita
en torturarse dándote tormento.

(Acaso esto que digo se proponga
una sutil manera de cortejo.
De asegurarme impunidad. De atarte

al tortuoso vaivén de mi desprecio
por mis actos. La estéril arrogancia
de fabricar sin fe mi desconsuelo.
De sublevarme en frío. De matarme
parsimoniosamente ante un espejo.)

Pero me besas y no sé. Me aturdo.
Se derrumba este insomne torcimiento
de una verdad que nunca es. Y acaso
todo sea más fácil. Más directo.
Con menos libros. Tontería. Orgullo.
Sin tanta reflexión ni tanto miedo
de ser un hombre simple. Y todo sea
que me quieres no más. Y que te quiero.»

«SEIS»
«Hubo un tiempo en que anduve con palabras
como si lo entendiera. Sucedían
poemas para ti. Trataba cosas
afirmando el amor. Eran los días
de estar enamorado. Aquellos tiempos
de poemas creyendo que decía:

*Y serás mía como el agua es mía,*
*a sorbos besos, tragos de caricias.*

*Mi pan será tu pan. Mi voz tu nombre.*
*Mi libertad la casa compartida.*

Entonces eran justas las palabras,
quiero decir, significaban: risa.
Pan. Libertad. Razón. Todo era cierto.
Bastaba con nombrar y acontecía.
Por ejemplo, mañana. Por ejemplo
piedad o solución. El mundo había
comenzado conmigo. El mundo estaba
conmigo. Para mí. Era. Servía.

*Nuestro quehacer será lo que no hicimos.*
*Salir y entrar sin plazos de familia.*

*Regalar nuestra ropa. No callarnos.*
*Hacerles qué dirán a las vecinas.*

Pero es que solamente con palabras
—con pizcas de vacío— convivía.
Amor era un espejo. Amada un título.
Hombre un lugar común. Angustia, rima.
Pensaba sin mirar. Especulaba
con tantas cosas como no sabía.
Con falsas cosas: las palabras. Viento.
Menos aún: esquemas de mentiras.

*Desmenuzando el tiempo a cuatro manos*
*la vida irá, sucesos margarita.*

*Los pañales capullo. Los entierros*
*de los muertos hundidos sin heridas.*

*Ir aprendiendo nuestra muerte cierta*
*mientras la piel de trigo se hace harina.*

*Que en el otoño se madura el bronce*
*y que el invierno es primavera ardida.*

*Con el amor, el hombre se hace árbol.*
*Pero hasta el viento entre su pecho anida.*

Después viví. Me fui mezclando al mundo.
Los hijos de verdad. El pan. La clínica
que siempre nos sorprende. La conciencia
de que llegamos tarde a las esquinas
por donde pasa todo y para nada.
Vi que la gente calla. Vi la huida
de las palabras en los actos. Y hechos
que ocurren simplemente sin salida.
Que no hay un puede ser. Que únicamente
hay vivir. Enfrentar la propia ruina.

*Hay otro puede ser. Volverme horario.*
*Brújula roma. Cuotas guillotina.*

*Alambrarme de objetos con objeto.*
*La mesa tribunal. Leer en sillas.*

*Fabricarme una risa por dinero.*
*Reservarte un destino de cocina.*

*Y descubrir que somos dos personas*
*piel contra piel, la calavera erguida.*

Después supe que nada nos ocurre.
O bien ocurre todo. Pero asfixian
de verdad otros hechos. Este mundo
organizado para la injusticia.
Este mundo tan viejo que comienza
entre muertos de más. Con elegías
que ya no sirven. Con ideas claras
para morir o para odiar. Con frías
amarguras sin nombre: que se luche
por ser nosotros mismos cada día.
Que no alcance la mesa. Que las casas
regresen a cavernas con cortinas.
Supe, además, la lucha: que es preciso
no rendirse y no ser. Y que la dicha
no existe. Es un vocablo sin sentido.
Y sólo hay que desear poca agonía.
Una porción concreta de las cosas:
este beso. Este hijo. Esta alegría.

*Pero esto no será, silbo del cielo.*
*Sangre aventura. Pulsos rebeldía.*

*Como no estás conmigo, están las dudas.*
*Soy cartero de Dios. Un hombre espiga*

*y no entiendo vivir, mujer pañuelo.*
*Soy tierra suelta al aire que tú guías.*

*Pero me doy a ti. Tuyo es mañana.*
*Y que en mi corazón mi voz te siga.*

Ahora compartimos lo posible.
Vivir. Seguir viviendo las orillas
de la felicidad. La luz. El mundo.

Las palabras famosas que utilizan
los grandes libros. Proseguir viviendo
ahora. El más ahora que marchita.
Gasta. Ensombrece. Quiebra. Desengaña.
Sin más heroicidad que la oficina
ni más resignación que los recuerdos.
Vivir. Morirnos solos en familia.
Hacernos responsables. Resolvernos.
Abrir ventanas. Desdoblar rodillas.
Elegir. Olvidar. Ser dos. Estarnos.
Nuestra protesta es continuar la vida.»

*JOSE ALBERTO SANTIAGO*

# EL RECORDADOR

## (Homenaje a Luis Rosales)

*Ya ha atardecido el corazón.*

L. R.

*CONVOCÓ un potencial de corazones,*
*una lágrima antigua,*
*un sentimiento*
*ancestral y fugaz como el olvido,*
*el barrio juvenil de los deseos.*
*Paseaba la tarde con los ojos,*
*chispeando*
*la vieja trama de la vida en ellos,*
*con pasos que eran suyos y no eran,*
*quemados por la fiebre del invierno.*
*Cegado por la luz,*
*por la esperanza,*
*paseó por los años volanderos.*
*Miró la calle,*
*el árbol desplomado*
*en su alcorque tenaz,*
*el trono enhiesto*
*de aquel escaparate de la rosa perdida,*
*aquel balcón de siempre,*
*siempre abierto*
*a una sombra sombría en el visillo,*
*el mismo infatigable, terco estruendo*
*de un cartel con películas*
*(aromas*
*de un hechizado amor),*
*el ramo tierno*
*de un rumoroso Argüelles,*
*fugitivo,*
*fugitivo,*
*presente*
*y duradero*

*Con los ojos cerrados,*
*aunque vivos,*
*está llorando para adentro.*
*Lágrimas son con nombres:*
*Carlos, Carlos,*
*Eduardo,*
*Miguel Angel,*
*Nelly,*
*Pedro,*
*se llaman para siempre,*
*ahí,*
*en la calle,*
*en la acera,*
*en el aire,*
*ahí,*
*en medio*
*de esta calle que lleva,*
*mansamente,*
*hasta el muelle final de los recuerdos.*

MARCELO ARROITA-JAUREGUI

# CANCION

*Para Luis Rosales.*

Que la lluvia la lavaba
y el aire la despeinaba,
en lo más alto del pino
la paxarina cantaba:
—Ay madre, a la mata verde
el agua qué bien la entiende.

Desde la raíz oscura
sube el olor de la jara:
—Ay madre, a la verde mata
qué bien que la entiende el agua.

Y el aire la despeinaba.

*MARIA JOSEFA CANELLADA*

# MORAL DE ACOMODACION Y CARACTER CONFLICTIVO DE LA LIBERTAD

## (Notas sobre Saavedra Fajardo)

*A Luis Rosales, que, como investigador en el campo de la Historia, ha hecho aportaciones decisivas para aclararnos el problema de la libertad en la edad barroca.*

Los cambios en las pautas de comportamiento que en un momento dado empiezan a manifestarse en las relaciones entre los individuos, así como entre éstos y la sociedad misma —con el complejo de sus instituciones—, constituyen uno de los aspectos básicos de una crisis social. Si el siglo XVII, en toda Europa y más especialmente en España, conoce una grave crisis económica, política, etc., en conexión con ella se observa por todas partes una transformación en las conductas de los individuos, de las cuales es fácil reconocer que se orientan hacia valores y que persiguen fines muy diferentes de los que tradicionalmente se hallaban vigentes. Desde razones monetarias, que alteraron profundamente la posición de las partes en el mercado —recuérdense las consecuencias de la política del vellón—, de manera tal que, a través del régimen del salariado, afectaron a todas las capas populares, hasta razones políticas, como las innovaciones en los nexos de mando y obediencia, provocadas por el auge del absolutismo monárquico, fueron muchos y de muy variada índole los factores que se conjugaron en sacudir los modos de comportamiento de los individuos en la primera mitad del siglo XVII.

Ahora bien, los modos de conducirse de los individuos entre sí y respecto al grupo o grupos en que se insertan, cuando han permanecido vigentes durante largos períodos, se traducen en sistemas normativos, se definen en una moral. Por eso, una crisis social lleva consigo en el fondo una crisis moral, y en este sentido el siglo XVII conoció una profunda crisis moral, que en él resultó incluso más visible que en otras ocasiones por los particulares caracteres que ofrecieron los cambios acontecidos en la conducta social de los hombres del barroco. Debemos ver en ello la razón de que el problema moral presente en esa centuria tan gran importancia. Ello nos hace comprender, en sus motivaciones reales, el porqué del relevante papel que la reflexión sobre la moral toma en los pensadores de la época,

desde Descartes, denunciando su crisis al aceptar una moral provisional, hasta Hobbes, Spinoza, Locke y otros más (1), esforzándose en reelaborar los fundamentos teóricos, hasta llegar a los moralistas prácticos, tan representativos de la mentalidad barroca, como Gracián o La Bruyère.

Esa situación de crisis del siglo XVII, que se pone de manifiesto en todos los planos de la convivencia social, provocó en su seno muy fuertes tensiones, las cuales, en ciertos casos, dieron lugar a las rebeliones populares, cuyo amplio repertorio en la época va siendo cada vez mejor conocido, y de otra parte impulsaron el régimen del absolutismo monárquico como fórmula de represión. Creemos que no es posible entender la imagen del siglo XVII sin poner por delante ese carácter conflictivo —muy gravemente en la situación de España, donde había sido borrado de la historiografía habitual hasta hace pocos años—. En otro lugar hemos tratado de poner en claro que no se entiende el Estado absoluto de la Monarquía barroca sin atender al reverso de los movimientos subversivos, en la contención de los cuales toma aquél su propia fuerza. De esa manera es posible comprender la sociedad barroca como resultado, en sus deformaciones gesticulantes, del movimiento expansivo de las energías individualistas y, enfrente, del sistema de represión de los poderes tradicionales, por los que opta la Monarquía absoluta (2).

Esa profunda situación de tensión en la sociedad del XVII explica, a nuestro parecer, su conflictividad básica, que se traduce en sacudidas violentas de tipo prerrevolucionario o que se plasma en nuevos modos de comportamiento, acomodados a las circunstancias difíciles del caso, al objeto de obtener, en juego hábil con ellas, unos resultados prácticos de conveniencia. Esta última es, claro está, la salida más normal y aquella de la cual derivará el establecimiento de nuevas formas de moral. No es un aspecto incondicionado y gratuito el interés por la especulación acerca del egoísmo, que se repite una y otra vez en los moralistas del tiempo. Desde este punto de vista, el siglo XVII enfoca el problema, vital para él, de la moral de la conducta (3), en una primera positivación del tema de la ética.

Naturalmente, en quienes se mantienen en la línea dogmática del cristianismo —que en tales casos, durante el XVII, se asume de ordinario con carácter polémico— se levanta una interna contradicción entre los principios éticos derivados de su fe religiosa y las exigencias

(1) T. LITT: *La ética moderna* (trad. castellana), Madrid, 1932.

(2) Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972.

(3) P. BÉNICHOU: *Morales du grand siècle*, París, 1948.

prácticas de una moral de la conducta, ajustada a las que se estiman como nuevas pautas de la convivencia. Lo normal es resolver la dificultad declarando someter las segundas a los primeros, esto es, las conveniencias prácticas a los principios. Claro que no menos normal es también que no se atengan a este criterio las máximas inspiradoras del comportamiento social, en que luego se despliega el sistema ético que se pretende construir. Y no es que haya una insinceridad en esto, como un tanto banalmente se ha dicho muchas veces, sino que nos encontramos ante un conjunto de contradicciones en que se manifiestan las internas tensiones de una mentalidad en conflicto, como la sociedad misma que la produce.

Un pasaje de Saavedra Fajardo revela bien ese planteamiento de fondo que acabamos de indicar: «"Haz bien y guárdate" es proverbio castellano, hijo de la experiencia. No sucede esto a los que viven para sí solos, sin que la misericordia y caridad los mueva al remedio de los males ajenos; hácense sordos y ciegos a los gemidos y a los casos, huyendo las ocasiones de mezclarse en ellos, con lo cual viven libres de cuidados y trabajos, y si no hacen grandes amigos, no pierden a los que tienen. No serán estimados por lo que obran, pero sí por lo que dejan de obrar, teniéndolos por prudentes los demás; fuera de que, naturalmente, hacemos más estimación de quien no nos ha menester y, despreciándonos, vive consigo mismo; y así parece que, conocido el trato ordinario de los hombres, nos habíamos de estar quedos a la vista de sus males, sin darnos por entendidos, atendiendo solamente a nuestras conveniencias y a no mezclallas con el peligro y calamidad ajena. Pero esta política sería opuesta a las obligaciones cristianas, a la caridad humana y a las virtudes más generosas y que más nos hacen parecidos a Dios; con ella se disolvería la compañía civil, que consiste en que cada uno viva para sí y para los demás» (4).

Nos encontramos, en la última línea citada, con una expresión muy significativa, cuyo insoslayable problematismo nos sale al paso frecuentemente en la época: *Vivir para sí,* con duro exclusivismo, es lo que una vieja experimentada, en los inicios de la sociedad moderna, recomendaba a un incauto joven en las páginas de *La Celestina*. *Vivir para sí* era el único recurso que la sociedad dejaba, en medio

(4) *Idea de un Príncipe político y christiano, representada en cien empresas,* edición de *Obras completas* preparada por González Palencia, que es la que utilizaremos para todas las obras que citemos de Saavedra Fajardo. En adelante, a la mencionada ahora, nos referiremos con el nombre de *Empresas,* seguida en números romanos del que corresponda a la empresa, y en arábigos, del de la página. La cita presente puede verse en empresa XLVII, p. 388.

de la espesa crisis que la sacudía, al pícaro de las plazas públicas y de las acres novelas del XVII. *Vivir para sí* y no otra cosa era lo que, aun creyendo haber resuelto la antinomia que expone la cita precedente en un sentido armónico, recomendaban tanto al príncipe como al individuo aislado en su mónada, Saavedra y Gracián (5).

Observemos que en esas palabras Saavedra plantea el problema del comportamiento del individuo en relación a los demás, lleva el tema moral al plano de la sociedad y se refiere a valores que el hombre puede proponerse en su conducta con los otros. Para los pensadores del barroco, de sus sistemas éticos, lo que les preocupa ante todo es la proyección de la moral social. El problema está en el modo de relacionarse con los demás, con los concurrentes, con los poderosos, con los que mandan, etc. En la medida en que, para el hombre del XVII—distante todavía del desarrollo de la idea de «sociedad» en el pensamiento burgués de cien años más tarde—, el campo de la convivencia está dominado por la acción del poder político y la sociedad se ve aún predominantemente como Estado o república, el problema moral que acuciantemente vive se da en el campo de la política. Las presiones del poder gobernante sobre las tendencias de libertad se encuentran en la base de la situación de conflicto en que el individuo se reconoce. De ahí una nueva aproximación —más claramente observable todavía en toda Europa a mediados de siglo— entre la reflexión política y la reflexión moral. Y de ahí también, finalmente, la consecuencia de que, bajo el predominio de los intereses prácticos o de acción, en las circunstancias de crisis social en que se vive, se difundieran las tendencias de una moral de acomodación.

En la cultura barroca española hay dos nombres altamente significativos de esta actitud: Gracián y Saavedra Fajardo. Ambos se hallan muy próximos entre sí en muchos puntos —cosa que se traduce en las coincidencias léxicas que entre uno y otro se pueden observar—. Tal vez Gracián pone el acento sobre los aspectos de las relaciones interindividuales, detras de las cuales no deja de ser bien visible el plano de los nexos con el poder político. Quizá en Saavedra Fajardo se hagan más presentes las problemáticas relaciones derivadas del fundamental lazo de mando y obediencia, lo que no quiere decir que no aparezca una y otra vez ante los ojos del lector el plano de los individuos en su interdependencia.

Vamos a ocuparnos del pensamiento de Saavedra Fajardo en lo que se refiere al tema que hemos expuesto. No tratamos de resumir

---

(5) Véase mi artículo «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», en *Revista de la Universidad de Madrid*, VII, 27.

el complejo conjunto de su obra, cuya calidad intelectual no es de primerísimo valor, sin duda, pero que resulta francamente rica en cuanto documento histórico. Aquí nos ocuparemos sólo de poner en claro la correspondencia que en Saavedra existe entre el planteamiento de la moral de la conducta por parte del que manda y del que obedece y el problema de la libertad como fondo necesario en las circunstancias de la experiencia histórica del barroco, esto es, como dato inesquivable que en la época habrá que tomar en cuenta al replantear el orden social.

Seguramente en la crisis del siglo XVII hay que ver una inadecuación de estructuras sociales que han cambiado apenas y que resultan incapaces de absorber la expansión del mercado producida en el siglo anterior. Esta tesis, enunciada por Hobsbawm respecto a toda Europa (6), es particularmente válida para España, aunque no sea tal vez suficiente para explicar todas las dificultades de la época del barroco. Pero que no hubieran cambiado las estructuras no quiere decir que no existieran individuos, grupos de individuos —incluso con una incipiente caracterización clasista— que experimentaran el hondo anhelo de una transformación estructural de la sociedad, y que lo sintieran, por de pronto, como un ansia de libertad frente a las viejas fuerzas dominantes, cuyo carácter opresivo les aparecía ahora patente. Yo no sé si esto no es de suyo bastante para poder afirmar que, en alguna medida, un cambio de estructuras se había producido, aunque no fuera suficiente para asegurar el movimiento de auge económico precedente. Esos individuos que reclaman una alteración de su posición en la organización de la sociedad, a lo que llaman «libertad» —con estimación positiva por unos y negativa por otros—, indudablemente no se sentían reinstalados sin más en el viejo orden, por mucho que a éste lo veamos empeñado en reconocerse restablecido, sino que se veían a sí mismos colocados en una nueva postura.

Los trastornos que, desde la economía a la ciencia, tuvieron lugar en el siglo XVII suscitaron un sentimiento de inseguridad de mutabilidad general, de dinamismo en todos los órdenes. Pueden ser enjuiciados aquéllos de muy diferente manera por unos y por otros. Saavedra es refractario a la teoría de Copérnico y muestra desconfianza hacia los conocimientos astronómicos que se anuncian (7). Ese mismo Saavedra, en cambio, expondrá valoraciones muy positivas hacia los que están promoviendo las nuevas formas económicas (8). Pero en

---

(6) E. J. Hobsbawm: «The crisis of the XVII-th century», en *Past and Present*, Londres, mayo y noviembre 1954.

(7) *Obras completas*, prólogo a las *Empresas*, y empresa LXXXVI.

(8) Véanse las referencias al autor en nuestra obra citada en la nota 1.

cualquier caso, el impacto en diferentes campos de tantas novedades como él presencia y sobre las cuales Saavedra es de los pocos que en el XVII emiten un juicio favorable en general (9), hará surgir en él, como en tantas conciencias del barroco, la impresión de hallarse en un mundo en constante transformación —lo cual constituye uno de los supuestos de la cultura barroca: No es posible contar con «ninguna cosa permanente en la Naturaleza». Sabido es que la tan repetida imagen de la saeta en el aire, que sube o baja, que no puede quedar quieta, es símbolo de la universal mutabilidad de las cosas de toda especie (10). Por eso, ante esa fuerza de cambio que arrastra cuanto existe, el problema es conservarse. El problema político por excelencia en el XVII es la «conservación» del Estado (11), como el problema moral en general es el de la conservación de cada cosa; por tanto de cada individuo. «Precepto de la ley natural es la conservación de la propia naturaleza; esto se experimenta en todas las criaturas, así sensibles como insensibles, así racionales como irracionales», escribía el economista Alvarez Ossorio (12).

Nada es estable en el mundo natural, y puesto que las monarquías como los individuos pertenecen a ese mundo, será en último término inevitable su decadencia —un eco de la opinión que se tiene sobre la monarquía hispánica se traduce en estas palabras e inspira toda la doctrina barroca sobre el declinar de los Estados—. No cabe más que retrasar ese proceso, amortiguar sus efectos, si se conocen los resortes de una técnica de conservación (13). Esta última palabra es frecuentísima en los escritores políticos, desde que Botero la introdujo en la temática del pensamiento de la época, en su mismo comienzo. Su formulación: «devono i governi conservarsi a ogni costo» (14) se convierte en la máxima común de la literatura política barroca. Luque Fajardo advertirá que «los príncipes y grandes monarcas del mundo no tanto han procurado acrecentar sus reinos y señoríos cuanto la conservación dellos, siguiendo en esto aquella tan sabida regla de prudencia que enseña no ser menor hazaña el conservar que el adquirir de nuevo» (15). Dentro de esa temática se inserta la obra entera de Saavedra Fajardo, que es, en definitiva, una

(9) Véase mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1966.
(10) Empresa LX, p. 477.
(11) Empresa LIX, pp. 464 y ss.: «La dificultad está en la conservación.»
(12) «Extensión política y económica» (ed. de Campomanes, apéndice al *Discurso sobre la educación popular*, Madrid, 1775; tomo I, pp. 8-9).
(13) Empresa LXIII, pp. 493 y ss.
(14) *Della Ragion di Stato*, ed. preparada por L. Firpo, Turín, 1948.
(15) *Fiel desengaño contra la ociosidad y los vicios*, ed. de Riquer, Madrid, tomo I, p. 192.

técnica de conservación, inspirada por una moral de adaptación a las circunstancias, para contener en lo posible el universal movimiento de caducidad que lleva consigo toda cosa; por tanto, todo pueblo: «Bien se puede mantener un Estado en la circunferencia de su círculo, con tal que dentro della conserve su actividad y exercite su valor y las mismas artes con que llegó a su grandeza. Las aguas se conservan dentro de su movimiento: si falta, se corrompen; pero no es necesario que corran; basta que se muevan en sí mismas, como sucede a las lagunas agitadas de los vientos» (16). Son naturales las causas de ese proceso, y, por consiguiente, sólo se puede actuar sobre ellas, conociendo y entrando en su juego con recursos de la misma condición. La política es un arte natural, y visto así, se explica su aproximación a la medicina en los tratadistas barrocos, tomándola como una medicina para conservar y prolongar la vida de los Estados. «Médicos de la república» llama Setanti a los gobernantes (17).

«Conservación de monarquías», según el título de Fernández de Navarrete; «restauración política», como el que se dio a la obra de Sancho de Moncada (18); ambos términos expresan la actitud de acomodación en el tratamiento político, tal como se concibe éste en la primera mitad del XVII. Este plateamiento médico-político puede dar lugar a la reactualización de un principio del republicanismo de inspiración romanista, clásica, que Saavedra expresa en estos términos: «suprema ley es la salud del pueblo» (19), lo que nos revela que la técnica conservadora de adaptación en el escritor del XVII cala mucho más hondo de los intereses del príncipe.

El político que contempla al mundo sometido a cambio constante y a los Estados amenazados por graves mutaciones, encuentra una causa de este incesante trastorno en la acción combativa de los otros Estados; en general, de unos elementos enfrentados entre sí. Un movimiento general de hostilidad levanta unos Estados contra otros y hace de la guerra un modo de vida universal. La experiencia que el hombre del XVII tiene respecto a una condición propia de su tiempo, la guerra interestatal ininterrumpida (lo que era desconocido del Medievo y de otras áreas histórico-geográficas distintas de Europa), se universaliza en esa problemática de los «émulos», que probablemente es la que más páginas ocupa en la literatura política del barroco. Coincidiendo con ello, los economistas consideran también que la

---

(16) Empresa LX, p. 481. Sobre las condiciones naturales de defensa y conservación, véase empresa LIX, p. 464.

(17) *Avisos y centellas*, BAE, LXV.

(18) La primera se publica en Madrid, 1626; la segunda, en el mismo lugar, 1619.

(19) Empresa XXXII, p. 318.

«riqueza» —objeto de sus reflexiones, como todavía el título de A. Smith nos hace ver—en cuanto posesión de cada Estado, de cada individuo, es objeto de la violenta apetencia ajena y causa de la enemistad política que provoca la agresión de unos contra otros (20). Ello desencadena los movimientos de ascenso y descenso en los que están implicados, en direcciones de inverso sentido, todos los Estados y de algún modo todos los individuos. Finalmente, como el escritor mercantilista, como el pensador político también, el moralista del XVII considera al individuo empeñado en una lucha de todos contra todos, cuya imagen puede universalizarse en todos los órdenes y de la que deriva la agresividad con que los individuos se combaten también recíprocamente. El término de «émulos» lo aplica Gracián a la actitud que define la hostilidad entre humanos, con lo que vemos a tal palabra —una de las más usadas del vocabulario barroco— recorrer todos los planos posibles de enfrentamiento.

Esta visión condiciona el pesimismo que caracteriza al pensamiento barroco y que desde sus supuestos reales se sublima en una teoría general antropológica. «Ningún enemigo mayor del hombre que el hombre», escribirá Saavedra (21). Y desde esa base viene determinada en su necesidad la moral de acomodación de un escritor barroco. Toda la empresa XLVI es escrita como «una breve descripción de la naturaleza humana cuando se deja llevar de la malicia», y hemos de tener en cuenta, según el escritor del XVII, que el hombre, efectivamente, se halla entregado a la malicia, por lo menos en lo que podemos estimar como su modo de existencia estadísticamente normal, es decir, algo así como su naturaleza.

Conocer y saber jugar con las reacciones previsibles de una tan maliciosa, más aún, tan aviesa condición humana es requisito indispensable para todo aquel que ha de comportarse con otros hombres, tratarlos, manejarse a sí mismo y manejarlos en su conducta. Ese conocimiento «es precisamente necesario al que gobierna para saber regille (al hombre) y guardarse dél» (22). Guardarse del otro: tal es el principio fundamental de esta moral barroca tanto en las relaciones del príncipe y los súbditos recíprocamente como en las de los individuos entre sí. Por eso, puesto a dar normas de conducta al príncipe, Saavedra le hablará de «celar sus intentos», de «disimular», de «no dejarse sondear», de «encubrir su ánimo», etc., preceptos que en él tienen un alcance general y que Gracián enunciará con los mismos términos, como normas de una moral de adaptación comunes a todo

---

(20) HECKSCHER: *La época del mercantilismo* (trad. castellana), México, 1943.
(21) Empresa XLVI, p. 378.
(22) *Empresas,* lugar citado.

aquel que en la coexistencia con los demás aspire a obtener para sí favorables resultados. Recogiendo ese fondo adverso sobre el que la vida se desliza, dirá Saavedra: «los peligros son los más eficaces maestros que tiene el príncipe». Ante ellos no se puede recomendar una acción que los elimine, sino una acomodación que supere su amenaza; no se ha de pensar que los otros se regirán conforme a razón, según la justicia, en acatamiento de la religión, siguiendo deberes morales, inspirándose en sentimientos nobles, etc., y, por consiguiente, no hay que pretender hacer nada para que los actos ajenos giren en ese sentido, «y así no se han de medir con la vara de la razón solamente, sino con la de la malicia y experiencias de las ordinarias injusticias y tiranías del mundo» (23). Estamos, pues, ante una moral que pide adecuar el comportamiento a la habitual maldad humana. Es más: dando por supuesto y necesario esto que podemos llamar el dato antropológico primero para un moralista barroco, hay que acomodarse a él y manejarlo de manera que se lo transforme en un recurso para salir adelante en la propia empresa. No otro es el sentido de todo saber político. «Toda la sciencia política consiste en saber conocer los temporales y valerse dellos» (24). Capear temporales viene a ser en el turbulento siglo XVII la imagen en que se expresa el principio básico de la moral, vista como una técnica del comportamiento con otros.

* * *

Si el hombre puede planear su conducta para ajustarse a unas condiciones dadas, quiere decirse que no puede desconocer éstas si quiere proyectar con eficacia su operar; pero también quiere decir que en su acción tiene un margen de opción, que puede actuar de una u otra manera. A su vez, ese carácter electivo que, dentro de ciertos límites, tiene la acción humana exige, para que pueda ser afirmado, este presupuesto: que la proyección de la misma sobre el mundo en torno pueda producir resultados diferentes, en vista de los cuales el sujeto actuante tenga que escoger una u otra manera de comportarse. La afirmación de la libertad de elección en el hombre, fundamental en el pensamiento de Saavedra, supone, por tanto, que puede operar sobre el mundo, determinando sobre él consecuencias diferentes, lo que quiere decir, a su vez, que con su acción puede hacer que cambie el mundo. La afirmación de la plasticidad del mundo bajo la intervención reformadora del hombre es un punto carac-

(23) Empresa XXXVII, p. 341.
(24) Empresa XXXVI, p. 334.

terístico de la cultura barroca, en tanto que, a pesar de las apariencias, esta última es una cultura moderna; por consiguiente, no podía faltar ese supuesto en nuestro autor y constituye, como veremos, un elemento condicionante de su planteamiento del problema de la libertad.

La disposición de las cosas en este mundo, piensa Saavedra, no es obra del hombre, pero concurre éste a tejer la tela de los sucesos. Su entendimiento, «ya que no pudo hacer el mundo, supo imaginar cómo era o cómo podía tener otra disposición y forma» (25). Como autor en quien es tan visible la herencia del Renacimiento, no podía faltar en él el mito prometeico. Como un segundo creador de la naturaleza y consiguientemente de la sociedad de los individuos mismos que a aquélla pertenecen, se puede decir del hombre, al modo de un Prometeo, que «casi los componía y formaba de nuevo con sus manos, inspirando aliento en aquellos cuerpos o vasos de barro» (26). Así el hombre, al obrar, rehace el mundo, crea una segunda naturaleza. Y el político, cuya acción, por los medios de que dispone, resulta superlativamente eficaz, es a modo de un «alfarero» —imagen que va ligada en Saavedra al recuerdo de Maquiavelo—, un artesano o técnico que moldea con su mano la realidad que le ha sido dada (27).

Toda una serie de imágenes mecanicistas aparecen en la obra de Saavedra, como escritor barroco, heredero del entusiasmo fabril de los renacentistas. La utilización del reloj, como término de comparación de la maquinaria política, es bien sintomática. Leemos también en sus páginas referencias a la «circunferencia del poder», a la escuadra con que se nivela la «balanza» entre Estados o entre grupos (28). En algún lugar nos dice que la pluma del gobernante es a la vez compás (29). Pero, a diferencia del impulso creador, expansivo, utópico que anima, al escribir cosas semejantes, a un escritor del XVI, Saavedra saca de cuanto llevamos dicho, la lección del cuidado y acomodación a lo posible con que hay que proceder.

Es difícil que, como en Saavedra, unos supuestos de condición utópica como los que acabamos de ver sean conducidos más calculadamente, hasta llevarlos a unos resultados de adaptación maniobrera a unas circunstancias. Esto sube de punto cuando se dirige especialmente al príncipe o al político: la república perfecta es impracticable; por tanto, el alfarero humano no ha de pensar en fa-

(25) Empresas LXXXVIII, p. 615, y LXXXVI, p. 604.
(26) «República literaria», *Obras completas*, p. 1157.
(27) Empresa CI, p. 674.
(28) Empresa LVII, pp. 450 y ss.
(29) Empresa LVI, p. 447.

bricarla en grado de perfección: «Aunque la especulación inventase una república perfecta, como ha de ser de hombres y no de ángeles, se podrá alabar, pero no practicar» (30). «Especie es de tiranía reducir los vasallos a una sumamente perfecta policía, porque no la sufre la condición humana. No ha de ser el gobierno como debiera, sino como puede ser, porque no todo lo que fuera conveniente es posible a la fragilidad humana» (31). Los ecos del himno renacentista a la poco menos que libre capacidad fabril del hombre vienen aquí apagados por ese pesimismo antropológico que la crisis social del XVII, conforme empezamos diciendo, suscita en todos los pensadores. Teniendo presente lo débiles que son las construcciones humanas, el escritor del XVII piensa que han de contenerse los afanes reformadores en el estricto marco de lo posible, recomendación que tiene siempre —y así es en este caso— una inspiración conservadora. Veamos, a continuación, algunos de los aspectos en que se manifiesta esa inspiración.

El punto de vista que acabamos de exponer explica la preferencia acordada por Saavedra al valor de la experiencia como fuente de normatividad para el comportameinto político y moral. Sin que se rechace el discurso y menos la especulación, la atención a las enseñanzas de la experiencia es lo que el autor no se cansa de recomendar. A veces aparece incluso una referencia al valor de los ejemplos, con una insistencia en un tema medieval cuya crítica había sido hecha, en cambio, por J. L. Vives, más de un siglo antes, con el mayor rigor lógico: en Saavedra se trata de una preferente atención a lo que el autor llama «experiencia de los casos» (32), que moderniza la tradicional doctrina del *exemplum* (33) y muestra una incuestionable influencia de jesuitismo.

Saavedra habla de «ciencia política», emplea literalmente esta expresión, sobre cuya difusión en el Barroco español hemos hablado en otra ocasión (34). Pero no dejará de advertir una y otra vez que no puede ser aquélla una ciencia especulativa, sino práctica, concepto que en él, como en otros muchos escritores del XVII, se aproxima, sin que llegue a precisarse con suficiente precisión epistemológica, al de ciencia empírica, al de un conocimiento estadístico. En ello no cuenta sólo la consideración de su estructura lógica, sino la referencia a su

---

(30) Empresa LXXVIII, p. 569.

(31) Empresa LXXXV, p. 602.

(32) Empresas, preliminares, p. 160. Véase nuestro estudio *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, 1947.

(33) WELTER: *L'exemplum dans la litterature religieuse et didactique du Moyen Age*, París, 1927.

(34) Sobre esta cuestión, véase nuestro artículo «Un primer proyecto de Facultad de Ciencias Políticas en la crisis del siglo XVII: el discurso VIII de Sancho de Moncada», que aparecerá en el *Bol. Informativo de Ciencia Política*, Madrid, 1972.

carácter aplicado, operativo. «Los hombres —dice Saavedra— no se asociaron en la ciudad para especular, sino para obrar», y la ciencia que lleva al conocimiento de la conducta humana ha de tener el mismo carácter (35). Por esa razón no son adecuados para maestros de príncipes «los ingenios más scientíficos», porque personalmente son irresolutos e inhábiles, aunque posean conocimiento y experiencia de las cosas del mundo (36). Pero si tocamos este tema es por la conexión que tiene con la base de condicionamientos sociales en que se apoya Saavedra. La apelación a la experiencia —que trasciende con mucho la función medieval del sabio «experimentado» para aproximarse a la moderna del «experto» científico— y la repulsa a salir del área de lo que «puede ser» —referencia a lo posible, que funciona en sentido de acatar «lo que existe», como diría un conservador del siglo XIX—, confieren al pensamiento de Saavedra, por este lado, el carácter de un bien definido conservadurismo. Saavedra no dejará de hacer bien explícito que el uso o experiencia «perficionó en cada una de las naciones el orden de república más conforme y conveniente a la naturaleza dellas», por lo que resultan peligrosas las alteraciones en ese orden (37): atenerse, pues, a la experiencia es conformarse con el orden establecido.

Llegamos, tras lo que va escrito, a la cuestión clave: el concepto de «razón de Estado» en Saavedra, sobre lo que se ha hablado mucho, sin penetrar tal vez —como también a nosotros nos había pasado en ocasión anterior— en el núcleo problemático del mismo. Por de pronto, en Saavedra la expresión tiene un significado dual y, por consiguiente, ambiguo, o mejor dicho, antinómico: de un lado equivale a motivación práctica de lo que al gobernante le conviene hacer, caso por caso; de otro lado, quiere decir formulación generalizada, racionalizada, del saber político (38). Claro que, aun en este último plano, no va más allá de un saber práctico, empírico. La conducta humana se rige con «sabiduría», que tiene por objeto «las cosas universales y perpetuas», pero sobre todo —y esto es lo que cuenta en su pensamiento— con «experiencia», que atiende a «las acciones singulares»; si la una requiere «especulación y estudio», la otra se adquiere «con el uso y ejercicio» (39). Y esto último es lo que cuenta a la hora de establecer

(35) Empresas V, p. 191, y LXVI, pp. 506-507.
(36) Empresa IV, p. 188.
(37) Empresa LXI, p. 484.
(38) Como ejemplos de lo dicho, véase, correlativamente, empresa VI p. 194, y empresa IV, p. 189. Esa dimensión de saber elaborada intelectualmente y con relativo alcance general lleva a Saavedra a hacer observar cómo el gobernante, separado del trato inmediato de los negocios, debe dirigir la máquina del gobierno «desde un camarín», como hizo Felipe II «sin salir de Madrid», pp. 498 y 599, y esto, con superlativa significatividad, en los asuntos bélicos.
(39) Empresa XXX, p. 306.

los patrones de comportamiento. Cuando el autor nos dice que en la naturaleza «está la verdadera razón de Estado» o que las leyes han de ser «fundadas en los principios fijos de la naturaleza» (40), advertimos que otra cosa tendrá que ser el obrar concreto y real de los hombres, porque todo el peso normativo de este obrar procede de la experiencia cambiante y transitiva. De ahí el enorme volumen que en la obra de Saavedra desplaza cuanto se refiere a las peculiaridades de los Estados y de los individuos, a la diversidad de sus caracteres, de sus costumbres, de sus intereses, lo que lleva a diversificar convenientemente el comportamiento según los casos, esto es, a una historificación de ese comportamiento, que lo primero que necesita es partir de la noticia y conocimiento de esas diferencias (41). Incluso las que la ciencia política ha llamado habitualmente formas de gobierno quedan condicionadas por esas situaciones particularizadas (42). Pues bien, Saavedra sostiene que a la razón de Estado incumbe hallar lo que de propio y peculiar hay en cada situación (43). (Añadamos que en Saavedra y en los escritores del Barroco, la problemática de la *razón de Estado* se aplica al comportamiento individual; máximamente esto se da en la novela picaresca.)

En el mismo lugar en que se contiene esa declaración sobre la razón de Estado se nos dice que experiencia, historia y política van juntas. Quizá en ningún otro de los escritores barrocos —a pesar de que el hecho viene a ser muy característico de todos— asuma la Historia un papel en la determinación de los modos de comportarse como en Saavedra. Es curioso e interesante para nosotros observar que en este punto del valor de la Historia, como base empírica de la política y de la moral social, Saavedra adelante puntos de vista que anuncian la visión del siglo de la Ilustración, en cuanto que se ve en aquélla una acumulación de errores en que ha ido incurriendo la humanidad. Sería la de la Historia una función de desescombro: «los errores de los que ya fueron advierten a los que son» (44). Por otra parte, Saavedra comprende el doble valor informativo y formativo de esa

---

(40) Empresa LXVII, p. 512, y *República literaria*, pp. 1180. Hay en Saavedra manifestaciones esporádicas de una concepción puramente medieval de «naturaleza» que inspiran un ejemplarismo moral cristiano, el cual cobra cierta actualidad literaria en el XVII (véase empresa XLIII, p. 365). En su raíz, las fábulas de La Fontaine vienen de ahí. En nuestra literatura barroca es cumplido ejemplo el libro de FERRER DE VALDECEBRO: *Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales silvestres*, Barcelona, 1696. Siempre hay, claro está, en estas obras matices de modernización.

(41) Citaremos algunos pasajes de la obra de Saavedra, entre muchísimos más que podrían aducirse en comprobación de lo dicho. Empresas XXX, pp. 308 y ss.; LV, p. 439; LXXXI a LXXXV, pp. 583 y ss.

(42) *República literaria*, p. 1210.

(43) Empresa IV, p. 189.

(44) Empresa XXVIII, p. 300.

historia del presente, que es la observación del viajero. El valor educativo de los viajes está afirmado en él con una convicción que no desmerece ante la de ningún «filósofo» viajero del XVIII. «Ninguna juventud sale acertada en la misma patria.» Cosmopolitismo, relativismo, saber político, prudencia —que es, en definitiva, una virtud— en el trato con los demás: tales son los resultados del viaje ilustrativo, cuyas ventajas estima Saavedra tan torpemente desdeñadas en España (45).

Esto nos hace comprender que si el «circunstancialismo» de Saavedra (46) es un patrón de comportamiento —político, interindividual— de acomodación, al que hemos calificado de conservador, esto no tenemos que entenderlo en un estrecho sentido de conformismo. El relativismo que se engendra de la Historia —viaje literario entre los antiguos (Descartes)— o del viaje geográfico entre los presentes, suscita siempre una inclinación al cambio. En realidad, la actitud de Saavedra implicaría, sí, renunciar a cambiar las cosas, pero esforzándose en conocerlas con tanta precisión que una sabia táctica empleada con ellas permitiera al jugador lograr los objetivos o ganancias apetecidos; por tanto, alterar los resultados del curso natural de las cosas, en un sentido personal, a favor del propio jugador. La política y la moral se convierten, en Saavedra como en Gracián, en un hábil juego táctico. De esto era de lo que los políticos del XVII estimaban maestro a Tácito, y tal es el sentido del tacitismo en la primera mitad del XVII y particularmente en Saavedra: un saber que parte de principios antropológicos y psicológicos y se completa con el conocimiento individualizado de cada caso, penetrando por esa vía en el mecanismo interior de los seres —individuales o colectivos— con los que ha de

(45) Tiene gran interés sobre el tema la empresa LXVI. De ella son estos pasajes: «Fuera de la patria se pierde aquella rudeza y encogimiento natural, aquella altivez necia y inhumana que ordinariamente nace y dura en los que no han practicado con diversas naciones. Entre ellas se aprenden las lenguas, se conocen los naturales, se advierten las costumbres y los estilos, cuyas noticias forman grandes varones para las artes de la paz y de la guerra... La peregrinación es gran maestra de la prudencia cuando se emprende para informar, no para deleitar solamente el ánimo. En esto son dignas de alabanza las naciones septentrionales, que no con menos curiosidad que atención salen a reconocer el mundo y a aprender las lenguas, artes y sciencias. Los españoles, que con más comodidad que los demás pudieran practicar el mundo, por lo que en todas partes se extiende su monarquía, son los que más retirados están en sus patrias, sino es cuando las armas los sacan fuera dellas; importando tanto que los que gobiernan diversas naciones y tienen guerra en diferentes provincias tengan dellas perfecto conocimiento. Dos cosas detienen a los nobles en sus patrias: el bañar a España por casi todas las partes el mar, y no estar tan a la mano las navegaciones como los viajes por tierra; y la presunción, juzgando que sin gran ostentación y gastos no pueden salir de sus casas; en que son más modestos los extranjeros, aunque sean hijos de los mayores príncipes», páginas 504 y 505.

(46) Azorín, agudamente, fue quien calificó al pensamiento de Saavedra como «un circunstancialismo». Véase *El pasado,* Madrid, 1955, p. 177.

maniobrar, acertando con tales medios a lograr los movimientos previstos de parte de los otros (47). Es a ese saber al que Saavedra llama «razón de Estado», en la acepción más rigurosa del término. Es el saber humano por excelencia, porque es el más necesario para andar entre hombres y porque es el que hace del hombre un artífice de la sociedad, en los límites que ya hemos dicho. «Con el hombre nació la razón de Estado y con el hombre morirá» (48). Esa tecnificación del comportamiento que significa toda apelación a la razón de Estado es un aspecto característico de la coexistencia en sociedad. En la aparente deshumanización de ese comportamiento racional—que es lo que *óptimamente supondría, como en más de una ocasión dicen* los mismos autores que venimos citando—vendría precisamente a consistir su más íntima condición humana. «Más es el príncipe una idea de gobernador que hombre», dirá Saavedra—pensamiento que Gracián lleva al plano del hombre en general—; por eso, que «no se gobierne por sus afectos, sino por la razón de Estado»; «no ha de obrar por inclinación, sino por razón de gobierno» (49).

Tal concepción de la «razón de Estado» nos explica una transformación o, tal vez mejor, un desplazamiento que esa difundida expresión sufre en su significado desde comienzos del siglo XVII, es decir, desde pocos años después de su aceptación en el lenguaje político. Con ella se llega a expresar no una normativa racionalizada del obrar político, sino de toda conducta personal, en tanto que aparezca inspirada en motivos de conveniencia y organizada según cálculo. «Razón de Estado» se dice de todo comportamiento del individuo que responda a una táctica para unos logros determinados, siempre de carácter egoísta, pero cualquiera que sea su valor objetivo. Por eso se aplica con preferencia a la conducta de individuos que, por carecer de un poder material que aplicar a la obtención de sus conveniencias, necesitan servirse hábilmente de un juego táctico; por ejemplo, pícaros y otros individuos marginados (50). Es curiosa la apariencia de un doble valor de la expresión que de lo dicho resulta, pero que en el fondo sigue no siendo más que el valor único de una sola raíz: el comportamiento tecnificado (51).

---

(47) Véase mi artículo «La corriente doctrinal del tacitismo político», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 238-240, octubre-diciembre 1969.

(48) Empresa V, p. 192.

(49) Empresa VII, p. 199.

(50) Véase mi artículo «La cuestión del maquiavelismo y el significado de la voz *estadista*», en *Beiträge zur französischen Aufklärung und spanischen Literatur*, Berlín, 1971.

(51) En qué medida lo dicho no postula una necesaria falsedad en las acciones humanas inspiradas en los patrones de una razón de Estado, sino que puede incluso reclamar atenerse a la verdad, no es problema en que necesitemos

Insistamos sobre un punto que es fundamental. Observemos que, puesto que el gobernante, según la tópica imagen de la convivencia política que el hombre del XVII posee, ha de actuar frente a fuerzas adversas y contra designios de émulos, manejando voluntades poco propicias a doblegarse a sus planes, etc., no puede contentarse con disponer de una potencia física que fácilmente puede fallarle, sino que ha de servirse mejor de los recursos de la razón de Estado; pensando en ésta, Saavedra escribe: «no está más seguro el príncipe que más puede, sino el que con más razón puede» (52).

Esta tecnificación de la manera de obrar de un político lleva a la conocida doctrina de las dos personas del príncipe: la pública y la privada, con dos morales diferentes para una y para otra. Esa distinción es bien conocida en su raíz maquiavélica. En España la había enunciado primeramente Furió Ceriol, un interesante escritor discrepante, de cuya contribución al proceso de secularización de la política y de la moral hemos hablado en otra ocasión (53). Recordemos el pasaje en que Saavedra formula su idea de la doble moral: «en el príncipe son convenientes aquellas virtudes heroicas propias del imperio, no aquellas monásticas y encogidas que le hacen tímido, embarazado en las resoluciones, retirado del trato humano y más atento a ciertas perfecciones propias que al gobierno universal» (54). Esta idea se repite en varios lugares de las obras de Saavedra. En la empresa LII distingue entre virtudes morales y virtudes civiles (55). Pero observemos algo que, aunque resulta bien palmario, no se ha puesto nunca de relieve: el texto que hemos citado nos dice que las virtudes

---

aquí entrar. Véase lo que se dice en emprsa XLVI, p. 378. A ello hay que añadir el rechazo de la simplicidad con que presentan este tema los «políticos» (empresa XLIII, p. 366). De todos modos, el problema de la verdad se aleja, se aparta, al acentuar, como Saavedra hace, el carácter relativo del saber político. «Para el conocimiento cierto de las cosas dos disposiciones son necesarias: de quien conoce y del sujeto que ha de ser conocido. Quien conoce es el entendimiento, el cual se vale de los sentidos externos y internos, instrumentos por los cuales se forman las fantasías. Los externos se alteran y mudan por diversas afecciones, cargando más o menos los humores. Los internos padecen también variaciones, o por la misma causa o por sus diversas organizaciones; de donde nacen tan desconformes opiniones y pareceres como hay en los hombres, comprendiendo cada uno diversamente las cosas, en las cuales también hallaremos la misma incertidumbre y variación; porque, puestas aquí o allí, cambian sus colores y formas, o por la distancia o por la vecindad, o porque ninguna es perfectamente simple, o por las mixtificaciones naturales y especies que se ofrecen entre los sentidos y las cosas sensibles; y así dellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión, y no sciencia.» (Empresa XLVI, p. 377.)

(52) Empresa XX, p. 261.

(53) Sobre el tema de las dos personas del príncipe —que nada tiene que ver con la doctrina medieval de los dos cuerpos del rey, estudiada por Kantorowitz— nos hemos ocupado en nuestra obra citada en la nota 2.

(54) Empresa XVIII, p. 252.

(55) Empresa LII, p. 427. Véanse empresas VII, VIII, XVIII, XLVII, etc.

morales hacen gentes aptas para el monasterio, encogidas de ánimo, inadecuadas para la vida de relación, irresolutas, retiradas; como todo esto es lo inverso del modelo humano en general —y no sólo para príncipes— que Saavedra nos propone, quiere decirse que las virtudes morales no han de ser las predominantes en el teatro de la vida humana social, sino esas otras que él llama civiles. Cualquiera que sea la posible armonía entre unas y otras, quiere decirse que socialmente son distintas, y las segundas hay que preferirlas en la táctica del comportamiento humano. Este es un aspecto decisivo de la que venimos llamando moral de acomodación en Saavedra —y no hace falta añadir que lo es eminentemente en Gracián—. De ahí el predominio en el sistema de pensamiento de Saavedra de la menos «moral» de todas las virtudes, a saber: la virtud intelectual por antonomasia, la prudencia (56). Setenti que sostiene un planteamiento dual de los problemas morales, semejante al que acabamos de exponer, y que comprende también las motivaciones de eficacia práctica predominantes sobre las actitudes heroicas tradicionales en el cálculo político, escribirá unas palabras que tanto Saavedra como Gracián suscribirían: «Aunque la sagacidad, el artificio y la industria no sean virtudes regias (por la malicia de los hombres y por la variedad de los tiempos), son calidades necesarias para el oficio de reinar» (56 bis). La moral de acomodación, tal y como en estas páginas la presentamos, se da paralelamente en el que manda y en el que obedece, durante el siglo barroco.

* * *

¿Por qué necesita de estos recursos calculados, de esta instrumentación técnica, el hombre del siglo XVII en cualquier plano operativo en que aparezca colocado, desde el de príncipe hasta el de pícaro? Se diría que, por de pronto y en cualquier caso, hay que partir de que ha de encontrarse con un contexto social de respuesta que revela un papel activo y operante por la parte de aquellos a quienes iba dirigida su acción. Una acción social siempre tiene una respuesta (por eso es social y no una mera operación física). Pero el historiador advierte que en el siglo XVII, tras el despertar individualista del Renacimiento, hay mayor iniciativa de uno y otro lado, y en ese sentido, frente a un potenciamiento de la acción, se observa que la respuesta acusa del lado de enfrente también una actitud más decidida o resuelta; ofrece una dosis correspondiente de libertad de elección que en ella se ejerce. Naturalmente, hay sectores en la sociedad barroca

(56) El «prudencialismo», como desmesura del papel de la prudencia en los escritores barrocos, ha sido señalado por J. L. ARANGUREN, en su *Etica*,

(56 bis) *Ob. cit.*, núm. 310, p. 530.

que se conservan en casi total pasividad —el elemento rural, la población femenina, etc.—, pero se ha ensanchado el área y ha aumentado el número de los que ponen una parte de activa opción personal en la respuesta a la acción que se les dirige. Piénsese en lo que representa el papel de la opinión pública en la vida social de la época, aspecto que los mismos escritores políticos recogen; entre ellos, esos tacitistas a los que antes aludimos. Esto obliga en mayor medida al sujeto actuante a anticipar lo que se le pueda previsiblemente responder y, en consecuencia, a adaptar tácticamente de antemano su acción.

Esa conexión dialéctica entre acción y respuesta presenta mayor gravedad en el campo de los comportamientos políticos, en el campo de actuación del poder y de los que se relacionan con el poder. Necesita tomarla muy especialmente en cuenta el gobernante. Por eso dirá Saavedra: «siempre que pudiese el príncipe acomodar sus acciones a la aclamación vulgar será gran prudencia» (57). El principio de acomodación rige aquí de una y otra parte, como rige generalmente en todas las relaciones humanas, según la visión social del escritor barroco.

En esa posición se ve situado el príncipe por la condición misma del poder cuya posesión le define. Hay en esto, tal como se manifiesta en Saavedra, un planteamiento antinómico. Viene a ser una de esas numerosas y fundamentales contradicciones, engendradas de las tensiones de fondo, sobre las que se levanta la cultura barroca.

Empecemos por advertir que el príncipe de Saavedra tiene en su mano un poder calificado de soberanía, esto es, una «potestad absoluta y perpetua», según la definición de Juan Bodin, asimilada por el tan difundido bodinismo español de la época y más de una vez extremada respecto a la original formulación bodiniana, por mucho que se diga lo contrario. Cediendo con cierta inercia a la doctrina corriente, la soberanía del príncipe la reconoce Saavedra absoluta, indivisible, mayestática, de origen divino. Frente a ella, con expresión que coincide con la del absolutismo francés, al súbdito no le queda más que «la gloria de obedecer» (58). Dejemos aparte la palmaria contradicción con lo anterior, que entraña decir Saavedra en otro lugar: «la dominación es gobierno y no poder absoluto» (59), idea que se repite más de una vez en nuestro autor, como podremos ver en lo que sigue (60). Claro que la idea de una potestad absoluta no fue

(57) Empresa XXXII, p. 321.

(58) Empresas XVIII, p. 249; XIX, p. 256; XXXI, p. 315; XXXII, p. 320; XXXVI, p. 336; LXI, p. 485; LXX, p. 533, etc.

(59) Empresa XX, p. 260.

(60) Observemos la imprecisión terminológica de Saavedra —prueba de que su obra tiene más valor documental que intelectual, como sucede con nuestros escritores del XVII—: desde la Edad Media el pensamiento jurídico-político había

nunca ni total ni ilimitada (y en ello se ve uno de los aspectos zigzagueantes que todo pensamiento histórico suele mostrar). En esto Saavedra ofrece el repertorio moral de ideas limitadoras con que el absolutismo trató de contener sus propias consecuencias. No hace falta que nos detengamos ahora a tratar de este punto, porque se ha hablado de él muchas veces, quizá sin advertir siempre la falta de organización eficaz en esos pretendidos límites en que de ordinario se quedaba.

Sin embargo, Saavedra pone el acento en un punto que resulta interesante, en el cual advertiremos en seguida una temprana resonancia de la libertad burguesa. Saavedra ataca el principio —base del absolutismo— de la unidad e indivisibilidad del poder soberano y escribe esta idea predecesora de la de Montesquieu: «la prudencia política dividió la potestad de los príncipes»; por eso, jueces y tribunales deben actuar independientemente, sin que nada les impida el ejercicio de su función, y ha de quedar asegurado «el curso ordinario de la justicia» (61). Mas sólo hay un campo en el cual puede decirse que queda garantizada la libertad de la persona: el de la propiedad. Según se insiste en la empresa que acabamos de citar: «tan sujetos están los reyes de España a las leyes que el Fisco; en las causas del patrimonio real corre la misma fortuna que cualquier vasallo» (62). Sólo sobre los bienes de fortuna —por mucho que la doctrina moral los llame externos— queda, pues, asegurada la protección legal, que en otros terrenos sólo se mantiene como mera recomendación, de hecho inoperante, como es sabido.

Pero hay un aspecto nuevo que nos interesa. En él las contradicciones proceden de un choque con la situación de hecho en las sociedades del XVII y con especial gravedad en la española. Y ahí sí que se da un reconocimiento de limitación del poder mucho más auténtico que en las tópicas declaraciones formales sobre la justicia, la ley, la verdad, etc. A pesar de la presencia que en las páginas de Saavedra se da a la teoría, típicamente barroca, del carácter y origen

---

sabido distinguir entre *principado* y *dominación,* significando con el primer término el gobierno político sobre hombres libres, y con el segundo, la libre disposición sobre objetos pasivos. Saavedra confunde ambos conceptos o, por lo menos, las palabras con que son comúnmente expresados, si bien considera que «no tiene el rey tan libre disposición en él (en el reino) como en sus bienes los particulares». Empresa LXX, p. 535. Contra una línea tradicional que sería en cambio recogida por los escritores reaccionarios que combaten en sus orígenes al pensamiento liberal y constitucional —ejemplo, por el abate Hervás—, Saavedra sostiene que «el rey es persona publica y ha de obrar como tal y no como padre» *(loc. cit.).*

(61) Empresa XXI. p. 264. No queremos decir que Saavedra sea el único ni siquiera que sea original en esto, pero sí que recoge con claridad el tema, con todo su significado. Sobre tesis italianas de división del poder soberano, véase R. DE MATTEI: *Difese italiane del governo misto contro la critica negatrice del Bodin,* Milán, 1960.

(62) Idem, p. 270.

divino de la potestad de los príncipes, la presión de los hechos y la constatación de la fuerza de la opinión pública obligan a Saavedra a sostener reiteradamente que el poder tiene su origen y fundamento en el consenso general. Por de pronto —y contra lo que un neto absolutista como Vitoria sostenía—, afirma Saavedra que el principado «es invención de los hombres». Esto, que contradice lo que en otros lugares ha aceptado, pero que indudablemente expresa la más sincera convicción del autor, constituye la premisa necesaria para afirmar que el «consentimiento común» es el que da su poder al cetro, porque la naturaleza no hizo reyes (63). La potestad de todo príncipe se la dio el consentimiento común de los que han de obedecer; en él se funda el orden y concierto entre los que gobiernan y los gobernados y constituye la forma de la república. Saavedra apela no sólo al consentimiento, sino con voz más activa a la «aprobación de todos». Sea por elección, sea por sucesión, toda potestad viene de concesión del pueblo (64). Y esta tesis desborda el marco de una mera formulación jurídica, para aparecer en Saavedra como una comprobación por vía de hecho: la autoridad del príncipe no se funda en sí misma, sino en la opinión ajena; es como un respeto voluntario, que, destruido, se viene al traste la majestad. Es «la opinión de todos la que sustenta derecho el cetro». No se trata, pues, de un principio escolástico sobre el origen del poder, prácticamente desprovisto de consecuencias, sino de la afirmación de una dependencia de hecho que limita y sujeta el poder a la actitud de los gobernados: «la grandeza y poder del rey no está en sí mismo, sino en la voluntad de los súbditos» (65). Nos explicamos así, en virtud de esa última vinculación de dependencia popular, el paradigma de «acomodación» que Saavedra presenta a ese gobernante al que, por otra parte, llama soberano: «obra mucho el artificio y la industria en saber gobernar a satisfacción del pueblo y de la nobleza, huyendo de las ocasiones que pueden indignalle y haciendo nacer buena opinión de su gobierno» (66). Si advertimos que en las anteriores palabras tenemos una frase en la que aparecen dos conceptos con los cuales, en buena sintaxis, el verbo de la frase siguiente —«indignarle»— debía concordar en plural y, sin embargo, lo vemos empleado en singular y en masculino, comprendemos que la alusión a la nobleza es poco más que un añadido consolatorio y que la referencia al pueblo, esto es, a

---

(63) Empresa XX, p. 259; XLVI, p. 378; LII, p. 425; LXXXIX, p. 617.

(64) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando*, *Obras completas*, pp. 1217 y 1237.

(65) Empresa XXXI, p. 313; Empresa XXXVIII, p. 343.

(66) Empresa XXXVIII, p. 345. Bajo el consabido tema maquiavélico de amor y temor entre príncipe y pueblo, el autor nos hacer vislumbrar un nuevo problema.

su opinión y satisfacción, es lo que preocupa a Saavedra, porque es ahí donde se da el conflicto.

Si los conceptos de «reputación», «emulación», «medro», y en relación con ellos, el tema de subordinación o adaptación a la «fuerza de la opinión», aparecen como repertorio de problemas, en los que comprobamos hasta qué punto la absoluta independencia moral de la persona resulta afectada en su autonomía por los condicionamientos y límites que le imponen las necesidades tácticas de la relación con los otros, concluiremos que hay una cuestión moral de naturaleza semejante a la que se da en la posición del príncipe, cuando pensamos en la respuesta del individuo a su contexto.

* * *

Saavedra pone al descubierto una enérgica tensión, que es la que hace tan inestable la vida política de su tiempo: hay que imponer en alguna medida la obediencia, que es necesario mantener, «a pesar de la libertad natural, opuesta a la servidumbre» (67) —servidumbre se emplea en el sentido de subordinación—. Resulta de ello, según el testimonio del autor, que obedecer es algo que repugna y que sólo se hace a la fuerza, y que lo contrario de obedecer se llama libertad. Esos son los dos términos de la tensión política básica. Y de ahí deriva el planteamiento problemático que, a diferencia de lo que se daba en la sociedad tradicional más cerrada, ahora sacude a una sociedad que ha empezado a conocer los cambios o, por lo menos, en la que se da una aspiración a cambiar, movida por las fuerzas individualistas que la experiencia histórica renacentista ha despertado; el pueblo se ve colocado en una posición tirante y difícil, porque «tan peligroso en él es el exceso de la servidumbre como el de la libertad» (68).

El tema mismo de las formas de gobierno —que no dejaba ni ha dejado de ser un tema central de la existencia política—, el cual había sido presentado por los escritores, desde el siglo XIII al XVI, en términos puramente estáticos, adquiere ahora un aspecto dinámico: hay todo un proceso de cambio en esas formas, que está provocado por el constante conflicto en que se manifiesta la libertad. Es interesante que reproduzcamos íntegramente el pasaje: «Se pierden los Estados hereditarios o se mudan sus formas de gobierno porque el príncipe que se ve despreciado y aborrecido teme; del temor nace la crueldad y désta la tiranía, y no pudiéndola sufrir, los poderosos

(67) Empresa XXIII, p. 279.
(68) Empresa XLII, p. 363.

se conjuran contra él, y con la asistencia del pueblo le expelen, y entonces, reconociendo el pueblo dellos su libertad, les rinde el gobierno y se introduce la aristocracia, en que mandan los mejores; pero se vuelve a los mismos inconvenientes de la monarquía, porque como suceden después sus hijos, haciéndose hereditario el magistrado y el dominio, abusan dél, gobernando a utilidad propia; de donde resulta que, viéndose el pueblo tiranizado dellos, les quita el poder y quiere que manden todos, eligiendo, para mayor libertad, la democracia, en la cual, no pudiéndose mantener la igualdad, crece la insolencia y la injusticia, y della resultan las sediciones y tumultos, cuya confusión y daños obligan a buscar uno que mande a todos, con que se vuelve otra vez a la monarquía. Este círculo suelen hacer las repúblicas» (69).

¿De dónde viene esa incesante mutabilidad de formas? ¿Por qué la vida política se ve transformada por un dinamismo de cambios, a los cuales, como en el pasaje anterior se da por comprobado, es inherente siempre una cierta violencia? La fuente de esas manifestaciones dinámicas viene de la libertad. Nos lo dicen las palabras que acabamos de transcribir, pero insisten en ello otras muchas: «Reconozca también el príncipe la naturaleza de su potestad y que no es tan suprema que no haya quedado alguna en el pueblo, la cual, o la reservó al principio, o se la concedió después la misma luz natural para defensa y conservación propia» (70). Tampoco aquí nos encontramos con una mera formulación escolástica, como la que podía exponer Mariana. Aparentemente se mantiene el eco de ésta, pero se llega a la comprobación práctica de que en el pueblo queda —como dato natural— una energía de libertad, dispuesta para contrarrestar la acción del poder.

Desde luego, llama la atención el número de veces que aparece en la obra de Saavedra una declaración sobre la libertad, de tipo prerrousseauniano, dentro del elevado índice que en su obra entera alcanza en general el uso de la voz libertad. Dice Saavedra: «a todos los hombres hizo libres la Naturaleza», y también: «natural es en los hombres la libertad» (71). A ello se corresponde el reconocimiento de la misma como una energía vital que mueve al hombre, ya que «naturalmente, se ama la libertad». De lo cual deriva necesariamente el conflicto: «la libertad en los hombres es natural; la obediencia, forzosa», ya que, de suyo, es «la libertad natural opuesta a la

(69) Empresa LX, p. 482.
(70) Empresa XX, p. 261.
(71) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando, Obras completas*, pp. 1229 y 1240.

servidumbre» (72). Con una versión un tanto personal de la doctrina, tan repetida en su tiempo todavía, llamada del «gobierno mixto», e interpretando éste según una extraña mixtura de atributos, Saavedra propone que de sus elementos cada uno tenga «el rey su dignidad; los nobles, su poder, y el pueblo, su libertad» (73), con lo que vemos referida la libertad al pueblo, debiéndose definir con ella su situación en la ordenación constitucional y, consiguientemente, quedando afectada al pueblo toda la problemática que en el interior del Estado levanta la conservación de la libertad.

Necesitados los hombres de vivir en sociedad, entre ésta, con la inexorabilidad de un orden, y la naturaleza humana, con su libertad constitutiva, se plantea una antinomia, de la que deriva el carácter problemático de todo orden político. Los hombres, sostiene Saavedra, «ni saben sufrir toda libertad ni toda servidumbre», situación conflictiva que de hecho se traduce en el revuelto estado de toda multitud en su tiempo, que «ni sabe ser libre ni deja de serlo» (70). Por eso, toda república o comunidad política tiene como problema el cuidado de la libertad, y toda monarquía encuentra su dificultad en mantenerse como gobierno de hombres libres; es sintomático que la obra de Saavedra, que contiene estas últimas reflexiones, se titule *Locuras de Europa* (74), con lo que parece decirnos que en el desorden sufrido por Europa la amenaza a la libertad es uno de sus graves aspectos, entre otras razones, porque suscita a la vez su desmesura. La libertad aparece como la aspiración popular que inspira todas las rebeliones de los pueblos: las revoluciones se promueven siempre bajo nombre de libertad, lo que obliga al político a introducir en su campo las complejas y peligrosas cuestiones de la técnica de represión para dominar tumultos y guerras civiles, para sosegar alteraciones (75). Con todo, y a pesar del aparente rigor de algunos consejos, la recomendación de Saavedra al gobernante ante esta situación vendrá a ser la de que juegue aquí con los más hábiles resortes de acomodación, sin intentar sofocar en ningún caso la libertad popular: «ni es posible poder reprimir la licencia y libertad del pueblo» (76), como en tantos casos históricos se ha comprobado. Claro que aquí Saavedra trasciende las razones de la mera técnica acomodaticia y apela a otras de sentimientos de humanidad cuando hace observar que en todo castigo se procure siempre el menor daño del agresor y,

(72) Empresa XXIII, p. 279; XXXVIII, p. 345; LIV, p. 424.
(73) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando*, p. 1235.
(74) Empresas LXI, p. 486, y LXXXV, p. 602.
(75) *Obras completas*, pp. 1207 y 1214.
(76) Empresa LXXIII, pp. 545 y ss.

como principio general, se acepte de antemano el de que más importa la vida de un ciudadano que la muerte de muchos enemigos (77). Hacía falta una mentalidad barroca como la de Saavedra, condicionada por la inseguridad de la crisis que vivía, puesta a ver la existencia como un universal movimiento y a considerar la inestabilidad como principio del mundo, para que pudiera aceptar la idea de que gobernar era buscar una seguridad inalcanzable, manteniéndose en un constante estado de equilibrio inestable, cuya eliminación sería síntoma de penosa tiranía y amenaza de corrupción del mismo orden, según la imagen de las aguas que se pudren en perfecta quietud.

Como anticipación a las grandes luchas sobre el orden constitucional en el siglo XIX —que algunos historiadores banales juzgaron promovidas por el capricho de unos ideólogos, siendo así que vienen fundadas en un largo proceso histórico—, Saavedra pone en conexión libertad y forma de gobierno. «Cada uno —escribe— quisiera para sí la suprema potestad y pender de sí mismo, y no pudiendo, le parece que consiste su libertad en mudar las formas de gobierno» (78). Esto quiere decir, primero, que la libertad se ve socialmente en su época como autonomía o, mejor, autogobierno —«pender de sí mismo»—, y segundo, que la consecución de esa libertad se considera ligada y se busca a través de las formas de gobierno, esto es, que se busca en el cambio de una forma a otra, a saber: de cualquiera de las formas heterónomas al autogobierno, a la democracia. Que en definitiva, Saavedra veía ya referida la libertad en su tiempo a esa forma democrática, de manera que en un sistema de gobierno existía libertad en cuanto se aproximara a la mencionada forma, es cosa que podemos comprobar considerando algunos ejemplos que el autor nos proporciona; así, cuando nos dice que en los reinos electivos se ama la libertad, o que las repúblicas tienen una verdadera superstición de su libertad, a la que sacrifican todo, o cuando explica que los hombres prefieren las costumbres a las leyes, porque en aquéllas no reconocen un mandato, sino una conformidad de todos; tales ejemplos son manifestación de autonomía, «una cierta especie de libertad» (79).

Saavedra, político al servicio de una monarquía, escritor de preferencias circunstanciales por la forma monárquica, cede, desde su posición conservadora, que ya señalamos al empezar, ante la necesidad de evitar los trastornos que el carácter conflictivo de la libertad lleva

---

(77) Empresa XCVI, p. 647.
(78) Empresa LIV, p. 434.
(79) Empresas LIX, p. 470; X, p. 217, y XXI, p. 269.

consigo y que efectivamente está promoviendo en los países de la Europa occidental, acusadamente en España. Aunque él está profundamente interesado en el destino de la libertad —y creemos que los pasajes hasta aquí citados lo prueban suficientemente—, aunque no quisiera renunciar nunca a ella y recomienda que, en la medida de lo posible, se soporten sus licencias, Saavedra se dirige desde su conservadurismo a los discrepantes y les propone una actitud de acomodación. Empieza por sostener que todo gobierno, en cuanto tal, tiene su parte mala; que todo gobierno entraña una fuerza impositiva heterónoma para el individuo: «ya sean gobernados del pueblo o de muchos o de uno, siempre será gobierno con inconvenientes y con alguna especie de tiranía»; advierte que, por el contrario, «el vivir como conviene a la república no es servidumbre, sino libertad», y hay que conformarse con su régimen de autoridad, porque —y aquí tocamos el fondo de esta cuestión— «no consiste la libertad en buscar esta o aquella forma de gobierno, sino en la conservación de aquel que constituyó el largo uso y aprobó la experiencia, en quien se guarde justicia y se conserve la quietud pública, *supuesto que se ha de obedecer a un modo de dominio,* porque nunca padece más la libertad que en tales mudanzas» (80).

El tema adquiere un carácter polémico. El autor entra en disputa sobre los aspectos problemáticos de la libertad, pero no para oponerse a ésta, sino para salvarla, desde su punto de vista conservador, con la fórmula acomodaticia que venimos exponiendo. Por eso Saavedra se plantea polémicamente el caso de la república —entendida esta palabra como forma de gobierno, no como comunidad en general—. Las repúblicas, sostiene Saavedra, «creen que adoran una verdadera libertad y adoran a muchos ídolos tiranos»; «en todas partes suena libertad y en ninguna se ve»—, y esto es (precisa con un ejemplo de su tiempo el autor) lo que pueden apreciar los rebeldes de Flandes, comparando la libertad que tuvieron con la que al presente poseen. De las repúblicas hay que pensar que «viven sin señor, pero no con libertad» (81). Y en esta discusión, Saavedra, como tantos escritores conservadores de dos siglos más tarde —quizá con mayor sinceridad que ellos, por lo que aún hemos de añadir—, muestra ante los demócratas el espantajo del cesarismo. El pueblo, hace observar Saavedra, cuando «pretende violentamente su libertad», con frecuencia se entrega a uno que lo somete a más dura sujeción; si en las repúblicas se pretende ante todo tener libertad, se cae fácilmente bajo un man-

(80) Empresas LXXVIII, p. 569, y LXXII, p. 544.
(81) Empresa X, p. 217.

do opresor, porque no se consigue vivir libremente con haber suprimido a un príncipe (82).

En su tan extenso como vital interés por los problemas de la libertad, Saavedra hace una franca defensa de libelos y pasquines, a fin de que, por medio de ellos, llegue al gobernante la noticia de quejas y protestas de sus súbditos. Ello supone la aceptación de una verdadera libertad de pensamiento. Saavedra exalta las ventajas de la crítica: son deseables las murmuraciones —demos a esta palabra todo el alcance que tiene en la sociedad política del XVII—, porque por ellas se señalan y tal vez pueden corregirse los vicios en el gobierno; su tolerancia es buena para la república, «porque no hay otra fuerza mayor sobre el magistrado o príncipe». Y Saavedra conecta una vez más un punto concreto como lo es este de la libre crítica, con el tema general de la libertad: «la murmuración es argumento de libertad en la república, porque en la tiranizada no se permite» —y observemos que esa libertad de crítica o de expresión del pensamiento, Saavedra quiere verla mantenida frente al mismo príncipe o soberano (83), a pesar de que el autor sabe muy bien que la censura contra la más elevada figura del gobierno puede provocar sediciones del pueblo (84).

Si desde el segundo cuarto del siglo XVI prácticamente desaparece en los Estados europeos cualquier manifestación de tolerancia religiosa, quedando sólo en algún escritor aislado (85) (entre nosotros, Furió Ceriol), y si en el XVII se agrava todavía más el principio de unidad religiosa de los Estados bajo la desdichada fórmula *cujus regio, ejus religio,* se comprende que en Saavedra leamos esta tajante condenación: «la ruina de un Estado es la libertad de conciencia», de acuerdo con lo cual aprueba que no se concediera en Flandes. Vemos aquí, explícitamente declarado, un caso de acomodación —al modo de los que tan ineficazmente practicarían nuestros liberales del siglo pasado—, que a Saavedra le obliga a elogiar la intransigencia de Felipe IV en la aceptación de la tregua con los holandeses en la guerra contra éstos (86). Y lo cierto es que, aunque andando en estas cuestiones con pies de plomo, Saavedra llega a recomendar una política de paz y de negociación con los herejes: aprueba lo necesario para que «corra libremente el comercio»; legitima que el católico de un país de herejes se incorpore a su ejército y luche junto a ellos;

(82) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando,* p. 1235.
(83) Empresa XIV, pp. 232 y ss.
(84) Empresa LXVI, p. 506.
(85) LECLER: *Histoire de la tolérance au siècle de la Reforme,* París, 1955.
(86) Empresas LX, p. 479, y XXIV, p. 285.

le repugna toda violencia sobre las conciencias y rechaza que se mezcle la religión con el gobierno y que en las funciones de éste se empleen religiosos (87).

Recordemos aquí lo que páginas atrás hemos ya expuesto: según el autor, el poder político no puede entrar en el área de la propiedad. Poder y propiedad privada serían los dos hemisferios de la esfera social. La propiedad es una libertad fundamental. Llegamos a sospechar que ella constituye la base del estatuto político, al que Saavedra ha llamado «libertad del pueblo». Así se explica que, con una inspiración netamente burguesa, Saavedra recomiende que el régimen de sujeción que haya de establecerse sobre el pueblo se compense dejándole tratos y ganancias, porque «si se ve privado de aquéllos y de éstas, se irrita y rebela» (88), tal es la vinculación entre régimen político y propiedad (tendríamos que insertar en este lugar con todo su despliegue el pensamiento económico de Saavedra, próximo al neomercantilismo, para el cual tan necesaria es la libertad como lo es la intervención estatal, de la que Saavedra traza un panorama de proteccionismo agrario, mercantil e industrial —según este orden de preferencia—, con reducción del gasto público y política monetaria más bien antibullionista).

Quizá, pues, como ningún otro escritor español de la época del barroco, Saavedra pondera el papel político de la libertad y tiene conciencia de los conflictos que de ella derivan. Previene sobre sus peligros y desvía las tendencias democráticas con las que se tropieza hacia formas conservadoras. Pero si, desde esta cara de la cuestión, mide y limita la libertad y aplica sus fórmulas de acomodación, que superen los estados conflictivos, no obstante advirtamos que ni deja de reconocer nunca a la libertad una parte en el sistema —parte que él estima importante y que tal vez hoy, en algún caso, tuviera que estimarse todavía así— ni deja de legitimar el predominio final de la libertad cuando el conflicto resulta insuperable.

Saavedra conoce el carácter subversivo con que puede manifestarse en ocasiones la libertad y sabe que, ejercida en grupo por muchos individuos, tiende a tomar ese carácter. «Entre muchos —nos dice— es atrevida la libertad..., como se experimenta en las juntas de estados y en las Cortes generales» (89). Pero a diferencia de las conclusiones que, ante una comprobación semejante, sacarán ordinariamente los juristas y políticos del absolutismo —por ejemplo, Ramos del Manzano (90)—, nuestro autor no sólo no piensa en abolir las Cortes

(87) Empresas XCIII, p. 634.
(88) Empresa LIII, p. 432.
(89) Empresa LV, p. 441.
(90) *Reinados de menor edad*, Madrid, 1672.

o en dejarlas reducidas a mero órgano de reconocimiento del sucesor de la Corona, sino que mantiene el papel de las mismas en graves momentos de gobierno, lo refuerza en ciertas ocasiones y piensa incluso en una transformación orgánica de ellas que las adapten mejor a la evolución del país o de la monarquía.

Efectivamente, contra la práctica seguida por los reyes absolutos españoles, Saavedra estima que constitucionalmente —el empleo de este término es nuestro, pero su pensamiento responde a él— el gobierno español tiene un carácter mixto, lo que supone la participación del pueblo, pero no de cualquier manera, sino organizada institucionalmente, con una fuerza vinculante, como manifestación directa de la indeclinable libertad del pueblo; así es, según él, en España, «donde en muchos casos la resolución real pende de las Cortes generales y está reservada alguna libertad, con la cual, corregido el poder absoluto, es menos peligrosa la autoridad y más suave la obediencia» (91). Pasaje de gran interés éste, en el que Saavedra, si antes ha señalado las posibilidades corrosivas de la libertad, ahora denuncia —como no siempre se habrá hecho— los peligros amenazadores de la autoridad. En muy ajustada correspondencia con la defensa de intereses burgueses y especialmente de la propiedad entendida en el sentido burgués, Saavedra afirma que en España es preceptiva la aprobación de las Cortes para el establecimiento de los tributos, porque corresponde así por la originaria ordenación de la monarquía, por acuerdo formalizado en antiguas Cortes y por prescripción inmemorial en la práctica de ese derecho (92). De esta manera, implícitamente, el autor pone al descubierto una conculcación del derecho constitucional de la monarquía por los reyes de su tiempo.

Y nos encontramos con otro interesante punto en defensa de la participación popular efectiva y vinculante. En las tareas de gobierno no se trata de penetrar en profundidad sobre un punto, como en la ciencia, sino de mirar en extensión sobre toda la circunferencia de la vida colectiva, y, en consecuencia, si en el primer caso un individuo de singular perspicacia puede llegar a más que muchos juntos, en el segundo un grupo reconoce antes y mejor el terreno que tiene delante (93). Estas frases, que podrían ser tomadas como una réplica a un famoso pensamiento de Galileo —con lo que no queremos suponer que Saavedra lo conociera—, encierran una defensa del carácter colectivo del gobierno, necesario en la democracia, no desprovisto de intención en las circunstancias en que el autor escribe.

(91) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando*, p. 1236.
(92) Empresa LXVII, p. 515.
(93) Empresa LV, p. 442.

Ante la necesidad de extender las funciones de las Cortes —dada la complicación creciente de los asuntos de la Monarquía— y de fortalecerlas, Saavedra piensa en la conveniente modificación del órgano. Las viejas Cortes castellanas, por su estrechez territorial y por su falta de regularidad en el ejercicio de su función, han quedado inservibles. Es necesario asegurar periódicamente su reunión —aunque no sea ésta frecuente— y hay que utilizar ese órgano como instrumento de integración política de la monarquía. El pasaje tiene un interés relevante en el conjunto del pensamiento político del autor: «En España, con gran prudencia, están constituidos diversos Consejos para el gobierno de los reinos y provincias y para las cosas más importantes de la monarquía; pero no debe descuidar en fe de su buena institución, porque no hay república tan bien establecida que no deshaga el tiempo sus fundamentos o los desmorone la malicia y el abuso. Ni basta que esté bien ordenada cada una de sus partes, si alguna vez no se juntan todas para tratar de ellas mismas y del cuerpo universal. Y así, por estas consideraciones, hacen las religiones capítulos provinciales y generales, y la monarquía de la Iglesia, concilios, y por las mismas parece conveniente que de diez en diez años se forme en Madrid un Consejo general o Cortes de dos consejeros de cada uno de los Consejos y de dos diputados de cada una de las provincias de la monarquía para tratar de su conservación y de la de sus partes, porque si no se renuevan, se envejecen y mueren los reinos. Esta junta hará más unido el cuerpo de la monarquía para corresponderse y asistirse en las necesidades» (94).

Una última referencia a las Cortes merece destacarse. Se encuentra unida a una apelación decisiva a la libertad, como principio del orden político, cuando conflictivamente ese orden se ve amenazado. En tal caso, al convertir a las Cortes en órgano de la libertad, se viene a institucionalizar ésta y a quedar, en consecuencia, delimitada y contenida. Saavedra plantea la cuestión del derecho de resistencia del pueblo frente al mal príncipe. La casi totalidad de los escritores políticos que, desde el siglo XV al XVIII, contribuyeron a elaborar la doctrina del absolutismo, condenan aquel derecho. Son excepción algunos jesuitas que lo admiten como reserva teórica en que apoyarse contra un príncipe que se entremetiera amenazadoramente en el terreno de la Iglesia. Inversamente se afirma también por escritores reformados, por razones paralelas, vistas desde el otro lado, esto es, para oponerse a un príncipe que se reintegrara a la Iglesia o contra un príncipe que se mantenga junto a ella. Quedó tan sólo, pues, el derecho de resistencia reconocido por escritores en quienes el proble-

(94) Empresa LV, p. 444.

ma religioso ocupaba el centro de la vida política. Es extraño en escritores como Saavedra, que en más de una ocasión hace patente un grado de secularización bastante considerable en relación al nivel de la primera mitad del XVII. En él tal cuestión aparece ligada a la compleja problemática de la libertad que su obra presenta. Saavedra reconoce el derecho de resistencia del pueblo contra el mal príncipe, porque conserva aquél, según la tesis de nuestro autor —y esto resulta definitivamente incompatible con la doctrina de la soberanía absoluta—, una última y mayor autoridad, con la que puede levantarse contra el gobernante incurso en tiranía. Ahora bien, esta doctrina de la revolución no apela a los individuos aislados ni yuxtapuestos en informe masa, sino corporativamente a «toda la república universal congregada en Cortes». Citemos, para terminar, el pasaje en el que Saavedra expone tan interesante opinión: si a la legitimidad de un poder político corresponde que haya sido establecido por voluntad de los hombres, «disposición humana le señaló sus términos y dentro dellos constituyó esta potestad; pero no tanto se despojó della que, si bien se la dio suprema en el gobierno y disposición de las cosas, no quedase con el cuerpo universal de la república otra mayor autoridad, aunque suspensa en su ejercicio, para oponerse al príncipe tirano o que declinase de la verdadera religión y reducille o deponelle y también para interpretar los derechos dudosos de la sucesión y mantener los fueros y condiciones con que la libertad de muchos se redujo a la voluntad de uno, señalándole límites al poder, en que no se disminuye, antes se cautela, la majestad real para que esté preservada de la tiranía y tenga conocidas sus riberas y madre por donde seguramente corra el poder, con tal, empero, que esta autoridad no haya de ser por el juicio de uno ni de muchos, sino de toda la república universal congregada en Cortes» (95).

Dos comentarios nos sugiere el párrafo anterior. De un lado, Saavedra parece sostener que la representación de la universalidad de la república la asumen las Cortes, en abierta discrepancia con la doctrina del absolutismo, que afecta la representación de la unidad del cuerpo político únicamente al príncipe (por ejemplo, Hobbes). Sobre esto habían luchado ya los comuneros castellanos en el primer despertar de un sentimiento democrático moderno, y se seguiría luchando hasta la Revolución francesa y todavía en nuestros días. De otro lado, Saavedra, al servirse de la palabra Cortes, rarísimamente utilizada con una indefinida concepción general de asamblea, aproxima su supuesto al caso real y concreto de la monarquía hispánica, en

(95) *Introducción a la política y razón de Estado del Rey Católico Don Fernando*, pp. 1236-37.

cuyo marco constitucional tal término tiene el valor con que el autor lo emplea.

Lo cierto es que, dejando aparte las obras de aquellos que, como Mateu y Sanz, se ocupan de las Cortes en relación a alguno de los reinos peninsulares, tal vez no haya ningún otro escritor del XVII en quien el tema de las Cortes tome el desarrollo que presenta en Saavedra. Otros hablaron de las Cortes con positivo reconocimiento de su autoridad (96); pero ninguno probablemente dándoles el relieve que les pretendía dar Saavedra ni relacionándolas tan estrechamente con el tema de la libertad.

Tal es la compleja y en algún momento ambigua dualidad del pensamiento de Saavedra: reflexión sobre las posibilidades de un juego táctico del comportamiento por parte de gobernantes y gobernados, que se traduce en una moral de acomodación y cuya apuesta es, en fin de cuentas, la libertad del pueblo y del individuo.

*JOSE ANTONIO MARAVALL*

---

(96) Véase mi nota «Quevedo y la teoría de las Cortes», en *Revista de Estudios Políticos,* núms. 27-28, 1946.

# BIBLIOGRAFIA DE LUIS ROSALES *

## *OBRA DE LUIS ROSALES*

(Por orden cronológico)

## LIBROS

### POESIA

**Abril.** «Cruz y Raya». Madrid, 1935.

**Retablo sacro del nacimiento del Señor** (ilustrado por José Romero Escassi). «Escorial». Madrid, 1940.

**La casa encendida** (con ilustraciones de José Caballero). Ediciones Seminario de Problemas Hispanoamericanos. Colección La encina y el mar. Madrid, 1949.

**Rimas** (1937-1951). Prólogo de Dámaso Alonso (con ilustraciones de Antonio R. Valdivielso). Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1951.

**Retablo sacro del nacimiento del Señor** (con ilustraciones de José Romero Escassi). 2.ª edición corregida y aumentada. Editorial Universitaria Europea. Madrid, 1964.

**La casa encendida** (nueva versión). Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1967.

**El contenido del corazón (Elegía).** Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1969.

**Rimas** y **La casa encendida.** Editorial Doncel. Colección Libro Joven de Bolsillo. Madrid, 1971.

### ENSAYOS

**La poesía hispánica y el sentimiento de la Patria** (en «Voces de Hispanidad»). Asociación Cultural Hispano-Americana. Madrid, 1940.

**Cervantes y la libertad.** Dos tomos. Prólogo de don Ramón Menéndez Pidal. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid, 1960.

**Pasión y muerte del conde de Villamediana** (Discurso de ingreso en la Real Academia Española; incluye también la contestación de Dámaso Alonso). Publicaciones de la Real Academia Española. Madrid, 1964.

**El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.** Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1966.

**Pasión y muerte del conde de Villamediana.** Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1969.

### TEATRO

**La mejor reina de España** (en colaboración con Luis Felipe Vivanco). Ediciones Jerarquía. Madrid, 1939.

---

* La presente bibliografía incluye también los poemas sueltos aparecidos en publicaciones periódicas, aunque la casi totalidad de ellos se encuentren recogidos en libro. Esto es así porque Luis Rosales tiene el noble vicio de modificar sus poemas constantemente, de modo que distintas ediciones de un solo poema ofrecen entre sí algunas diferencias.

## ANTOLOGIAS

**Poesía heroica del Imperio** (en colaboración con Luis Felipe Vivanco). Dos tomos. El prólogo del 2.º tomo es de Luis Rosales. Editora Nacional. Madrid. Tomo I (1940), tomo II (1943).

**Jerónimo Gracián.** Selección, prólogo y notas por Luis Rosales. Breviarios del pensamiento español. Ediciones FE. 1942.

**Angel Ganivet.** Selección, prólogo y notas por Luis Rosales. Breviarios del pensamiento español. Ediciones FE. Madrid, 1943.

**Juan de Tasis, conde de Villamediana.** Publicada con sus iniciales: L. R. C. Editora Nacional. Madrid, 1944.

**Poesía española del Siglo de Oro.** Selección y prólogo por Luis Rosales. Salvat Editores. Colección Biblioteca Básica. Madrid, 1970.

## TRADUCCIONES

**Tityro, Alexis, Paleno, Polio.** Traducción de Virgilio por Luis Rosales y Luis F. Vivanco. («Tityro» y «Alexis» han sido traducidas por L. R.) «Cruz y Raya» número 37, abril 1936.

# TEXTOS DE CREACION APARECIDOS EN PUBLICACIONES DIVERSAS

**Dulce sueño donde hay luz.** «Cruz y Raya» núm. 12, febrero 1934.

**Retablo sacro del nacimiento del Señor.** «Escorial», tomo I, cuaderno 2, diciembre 1940.

**El contenido del corazón** (primera parte). «Escorial», tomo IV, cuaderno 9, julio 1941.

**El sabor del milagro** (con un dibujo de J. R. Escassi). «Sí» núm. 7, 15 febrero 1942.

**El ángel de los lugares del amor, El tiempo bendecido, Aún queda luz en el viento.** «Sí» núm. 16, 19 marzo 1942.

**Dionisio** (en «Recuerdo del poeta Dionisio Ridruejo»). «Escorial», tomo VI, cuaderno 17, marzo 1942.

**Retrato de mujer con cielo al fondo.** «Escorial», tomo VIII, cuaderno 22, agosto 1942.

**La medida del tiempo.** «Sí» núm. 44, 1 noviembre 1942.

**El bosque de miel** (en «Corona poética de San Juan de la Cruz»). «Escorial», tomo IX, cuaderno 25, noviembre 1942.

**Abril.** «Escorial» (ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944), cuadernos 37-38, noviembre-diciembre 1943.

**El antiguo silencio y la ley del olvido.** «Escorial» (ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944), cuadernos 37-38, noviembre-diciembre 1943.

**Rimas** (incluye: «El desvivir del corazón», «Isla en la noche», «Lo que no se recuerda», «Luz volviendo», «Inútilmente»). «Escorial» núm. 50, 1944.

**Adviento.** Folleto editado por Cervantes, S. A., para dar a conocer el primero y segundo premios de su concurso literario. Madrid, 1947.

**Rimas.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núms. 5-6, septiembre-diciembre 1948.

**Diez rimas.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 24, noviembre-diciembre 1951.

**Ayer siempre es domingo** (de «El contenido del corazón»). «El Correo Literario» número 17, 1 febrero 1951.

**Cuatro sonetos de «Abril».** «Poesía Española» núm. 2, febrero 1952. (Incluye: «De cómo vino alegre la Primavera», «Doliendo desde la ausencia», «La ceniza después» y «Ultimo encuentro».)

**El contenido del corazón** (incluye: «¿Verdad, María?», «La ceniza en la sombra»). «Papeles de Son Armadans» núm. III, junio 1956.

**Nuevo retablo de Navidad.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 84, diciembre 1956.

**Navidad** (poesía). «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 120, diciembre 1959.

**Villancico de la falta de fe.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 168, diciembre 1963.

**Pequeño retablo de Navidad.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 180, diciembre 1964.

**Decires y donaires.** «Revista de Occidente» núm. 40, julio 1966.

**Acción de gracias.** Asclepio. Archivo Iberoamericano de la Historia de la Medicina y Antropología Médica, vols. XVIII-XIX, 1966-1967.

**Retrato.** «Revista de Occidente» núm. 51, junio 1967.

**El armario con luna.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 219, marzo 1968.

**Elegía súbita y desamparada en la muerte de don Ramón Menéndez Pidal.** «Boletín de la Real Academia Española», tomo XLIX, cuaderno CLXXXVIII, septiembre-diciembre 1969.

**Tres poemas** (incluye: «Las recomendaciones», «Solamente las manos», «La cadena de nieve», de «El contenido del corazón»). «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 233, mayo 1969.

**Un poema de Luis Rosales: «La nieve transeúnte».** «Informaciones» (Madrid), 5 de junio de 1969.

**Nana.** «A B C» (Madrid), 26 diciembre 1969.

**Nuevas rimas.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 241, enero 1970.

**Rima final.** En: Homenaje Universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de Filología Románica. Curso 1968-1969. Editorial Gredos. Madrid, 1970.

**La casa encendida (fragmento).** «A B C» (Madrid), 12 julio 1970.

**Bécquer en su diaria resurrección.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núms. 248-249, agosto-septiembre 1970.

**Rimas** (incluye: «Elegía del anochecer», «Ven conmigo», «Palabras para iniciar una despedida»). Boletín de la Real Academia Española, tomo L, cuaderno CXCI, septiembre-diciembre 1970.

**La hondura de lo humano** (poema) (semblanza y elegía de don Gregorio Marañón, en el homenaje a don Gregorio Marañón). «Boletín de la Real Academia Española», tomo LI, cuaderno CXCII, enero-abril 1971.

**Un poema de Luis Rosales: «El pozo ciego».** «Informaciones» (Madrid), 6 enero 1972.

**Luis Rosales. Poemas** (incluye: «Autobiografía», «Carta en dos actos que, como tantas otras, no he puesto en el correo», «Evocación para grabarla en una caja de música», «Abrazada a una lágrima», «Ayer siempre es domingo»). «La prensa literaria».

**La Andalucía del llanto (Al margen del «Romancero Gitano»).** «Cruz y Raya» núm. 15. Madrid, mayo 1934.

**La figuración y la voluntad de morir en la poesía española.** «Cruz y Raya» número 38, 1936.

**Poesía y Verdad.** «Escorial», tomo I, cuaderno 1, noviembre 1940.

**Sobre el natural imperio, la vida cortesana y algunas cosas más del siglo XVII.** «Escorial», tomo II, caderno 5, marzo 1941.

**Poesía de don Juan de Tassis, conde de Villamediana (1582-1622).** Selección de Luis Rosales. «Escorial», tomo V, cuaderno 12, octubre 1941.

**Retrato de toda una hermosa.** Por Francisco López de Zárate. («El caballero de la Rosa»). Edición preparada por Luis Rosales. Ediciones Escorial, tomo VIII, cuaderno 23, septiembre 1942.

**Tres libros literarios.** «Sí» núm. 53, 3 enero 1943. Comenta: «Sonetos de amor por un autor indiferente», de José Antonio Muñoz Rojas; «Leyendo el Génesis», de Emiliano Aguado, y «La poesía de San Juan de la Cruz», de Dámaso Alonso.)

**Algunas notas para la comprensión del teatro clásico español** (con un dibujo de Aragoneses). «Sí» núm. 66, 4 marzo 1943.

**Cartas de Juan de Tasis y Peralta, conde de Villamediana.** Introducción y preparación por Luis Rosales. Ediciones Escorial, tomo XI, cuaderno 30, abril 1943.

**La importancia de la acción en la novela.** «Sí» núm. 88, 12 septiembre 1943.

**Codorniz del silencio, de Gerardo Diego,** por Luis Rosales. «Escorial» (ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944), cuadernos 37-38, noviembre-diciembre 1943.

**La poesía de Jovellanos.** «Sí» núm. 105, 9 enero 1944.

**Las pinturas del panteón de Goya, de Hans Rothe.** «Escorial», tomo XV, cuaderno 44, junio 1944.

**La vida universitaria en los pueblos anglosajones, de Miguel Herrero.** «Escorial», tomo XIV, cuaderno 43, mayo 1944.

**Poesías de don Diego de Silva y Mendoza (conde de Salinas y marqués de Alemquer 1564-1630).** Preparado y prologado por Luis Rosales. «Escorial» núm. 47, 1944.

**José Luis Hidalgo.** «Escorial» núm. 54, Madrid, 1947.

**Algunas consideraciones sobre el lenguaje.** «Escorial», tomo XVIII, cuaderno 55, 1947.

**El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 8, marzo-abril 1949.

**Sobre pintura.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 10, julio-agosto 1949.

**Muerte y resurrección de Antonio Machado.** «Cuadernos Hispanoamericanos» números 11-12, septiembre-diciembre 1949.

**El español perdido.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 14, marzo-abril 1950.

**Ante una estética vital (consideraciones sobre el último libro de Ortega).** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 17, septiembre-octubre 1950.

**Dámaso Alonso, embajador de la poesía española.** «El Correo Literario» núm. 15, 1 enero 1951.

**La convivencia desde la libertad absoluta.** «El Correo Literario» núm. 20, 15 marzo 1951.

**Mártires cervantinos.** «El Correo Literario» núm. 22, 15 abril 1951.

**Obediencia y libertad.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 20, marzo-abril 1951.

**La experiencia es un tren que llega siempre tarde.** «El Correo Literario» núm. 25 (extraordinario), 1 junio 1951.

**Parábola de la antigua tristeza de pintar.** «Cuadernos Hispanoamericanos» número 26, febrero 1952.

**«Nocturno», de Zabaleta.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 26, febrero 1952.

**La pintura de Benjamín Palencia.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 26, febrero 1952.

**Donde menos se piensa salta la liebre.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 30, junio 1952.

**Que no somos nadie.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 31, julio 1952.

**Sigue lloviendo sobre el «pobre» Dalí.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 31, julio 1952.

**Españoles «neutrales» y españoles.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 31, julio 1952.

**¿Habrá cosa más concreta?** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 40, abril 1953.

**La vocación.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 43, julio 1953.

**La significación.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 50, febrero 1954.

**La adolescencia de Don Quijote.** «Cuadernos Hispanoamericanos». Primera parte, número 70, octubre 1955; segunda parte, núm. 71, noviembre 1955.

**La vocación y el «rufián dichoso» de Cervantes.** Acta Salmanticensia. Primeras jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana. Filosofía y Letras, tomo X, volumen II. Salamanca, 1956.

**La evasión del prójimo o el hombre de cristal.** «Cuadernos Hispanoamericanos» número 81, septiembre 1956.

**Libertad y aventura.** «Papeles de Son Armadans» núm. XI, febrero 1957.

**El proceso de apropiación de la libertad.** «Revista de Estudios Políticos» núm. 92, marzo-abril 1957.

**La evasión de la historia.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 90, julio 1957.

**La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 95, noviembre 1957.

**El sentido del heroísmo quijotesco.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 100, abril 1958.

**El quijanismo de Don Quijote.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 105, septiembre 1958.

**La comedia de la personalidad.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 118, octubre 1959.

**La comedia de la felicidad.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 119, noviembre 1959.

**El vitalismo en la obra de Velázquez.** «Cuadernos Hispanoamericanos» números 140-141, agosto-septiembre 1961.

**Icaza, Cervantes.** «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 159, marzo 1963.

**La relación con el prójimo y el teatro para sí mismo en el Quijote.** «Revista del Instituto de Ciencias Sociales». 1963.

**La poesía cortesana.** En: Homenaje a Dámaso Alonso, tomo III. Editorial Gredos. Madrid, 1963.

**Vida y andanzas del duque de Rivas.** «Boletín de la Real Academia Española», tomo XLV, cuaderno CLXXVI, septiembre-diciembre 1965.

**Leopoldo Panero hacia un nuevo Humanismo.** «Cuadernos Hispanoamericanos» números 187-188, julio-agosto 1965.

**Palabras de contestación al Dr. Carlos P. Rómulo, ministro de Educación y presidente de la Universidad de Filipinas.** Conferencia celebrada el 10 de noviembre de 1966 en el Instituto de Cultura Hispánica. Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

**Rubén: un clásico actual.** «Boletín de la Real Academia Española», tomo XLVII, cuaderno CLXXX, enero-abril 1967.

**Prólogo al catálogo del concurso-exposición sobre la Mujer de la Fundación Rodríguez-Acosta.** Granada. Junio-julio 1971.

**Adolescencia, tiempo y mundo.** «Revista Macanaz» núm. 3. Ediciones de los servicios culturales del Excmo. Ayuntamiento de Hellín.

**La alianza anglo-española en el año 1623.** «Revista de Estudios Políticos» núm. 21.

**Alguna reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos Austrias.** «Revista de Estudios Políticos» núm. 15.

**Libertad y autenticidad.** «Revista de Estudios Políticos» núm. 106.

## *TEXTOS SOBRE LUIS ROSALES*

(Por orden alfabético de autores)

**«La casa encendida», de Luis Rosales.** Por Emiliano Aguado. «Escorial», 1949.

**Poesía barroca y desengaños de Imperio.** Por Dámaso Alonso. «Escorial», tomo XIII, cuaderno 30 (Madrid), enero 1944.

**Pasión y muerte del conde de Villamediana.** Por Andrés Amorós. «Madrid» (Madrid), 15 noviembre 1969.

**El verso encendido.** Por Luis María Ansón. «A B C» (Madrid), 21 julio 1968.

**La Navidad en la poesía española. Alegría y tristeza del villancico.** Por Teófilo Aparicio López. «Voluntad» (Gijón), 23 diciembre 1969.

**«Pasión y muerte del conde de Villamediana». Discurso de ingreso en la Real Academia Española, por Luis Rosales, y contestación de Dámaso Alonso.** Por Ramón Barce. «Ya» (Madrid), 19 noviembre 1964.

**Luis Rosales. El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.** Por Guy Bourligueux. «Bulletin Hispanique», tomo LXXI, núms. 3-4, 1969.

**Pasión y muerte de Villamediana.** Por José Luis Cano. «Insula», febrero 1970.

**Nació a los cincuenta años. Cuando Alonso Quijano se convierte en Don Quijote.** Por Eduardo Carranza. «El Tiempo», 23 abril 1964.

**Una época poética. Luis Rosales: «El sentimiento del desengaño en la poesía barroca».** Por Concha Castroviejo. «Informaciones» (Madrid), 1 abril 1967.

**Poemas de gozo y nostalgia.** Por Concha Castroviejo. «Hoja del Lunes» (Madrid), 28 julio 1969.

**Historia y leyenda.** Por Concha Castroviejo. «Hoja del Lunes» (Madrid), 16 febrero 1970.

**Pésame a Luis Rosales por la muerte de Leopoldo Panero.** Por José Coronel Urtecho. «Cuadernos Hispanoamericanos» núms. 187-188, julio-agosto 1965.

**Las razones del corazón.** Por José Corts Grau. «Las Provincias» (Valencia), 23 noviembre 1969.

**La casa encendida.** Por Guillermo Díaz-Plaja. «A B C» (Madrid), 21 diciembre 1967.
**«El contenido del corazón», de Luis Rosales.** Por Guillermo Díaz-Plaja. «A B C» (Madrid), 26 junio 1969.
**«Rimas» de Luis Rosales.** Por Gerardo Diego. «El Correo Literario» núm. 47, 1 mayo 1952.
**Transfiguración de lo cotidiano. La ardiente mansión de Luis Rosales.** Por Miguel Dolç. «La Vanguardia» (Barcelona), 15 septiembre 1968.
**La vida en punto.** Por «Euphorion». «Diario de Mallorca» (Mallorca), 10 agosto 1967.
**Breve panorama de la poesía española de la postguerra. El poeta inglés Eliot y el poeta español Rosales.** Por Antonio Fernández Spencer. «El Pueblo» (Buenos Aires), 8 noviembre 1953.
**Con Luis Rosales en su casa de Cercedilla.** Por Miguel Fernández-Braso. «Pueblo» (Madrid), 13 agosto 1969.
**Premio al «Contenido...», de Luis Rosales.** Por Miguel Fernández-Braso. «Pueblo» (Madrid), 15 abril 1970.
**«El contenido del corazón», de Luis Rosales.** Por Rafael Ferreres. «Levante», 13 julio 1969.
**«Pasión y muerte del conde de Villamediana», de Luis Rosales.** Por Rafael Ferreres. «Levante», 5 octubre 1969.
**«El contenido del corazón».** Por Marqués Gastào. «O Comercio de Luanda», 27 junio 1971.
**«La casa encendida», de Luis Rosales.** Por Julián N. Guerrero. Diario «Novedades» (Managua), 16 enero 1972.
**La generación literaria de 1936.** Por Ricardo Gullón. «Insula», julio-agosto 1965.
**Altamirano, 34.** Por Fernando Gutiérrez. «La Prensa» (Barcelona), 15 diciembre 1962.
**Luis Rosales: «La casa encendida» (nueva versión).** Por José Hierro. «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 221, mayo 1968.
**Lecturas: «El contenido del corazón».** Por Luis Horno Liria. «El Heraldo de Aragón» (Zaragoza), 19 agosto 1969.
**El contenido del corazón.** Por Ladrón de Guevara. «Patria» (Granada), 19 abril 1970.
**Poesia espagnola del 1900.** Oreste Macri. Editor, Ugo Guanda. Colección Fenice. Parma, 1961.
**«El contenido del corazón», de Luis Rosales.** Por Julio Manegat. «Noticiero Universal» (Barcelona), 9 septiembre 1969.
**Los premios de la crítica.** Por Julio Manegat. «Noticiero Universal» (Barcelona), 14 abril 1970.
**Los premios de la crítica de 1970. Reproducción del artículo de J. Manegat «El contenido del corazón», de Luis Rosales.** «Noticiero Universal» (Barcelona), 21 abril 1970.
**De nuevo con «La casa encendida», de Luis Rosales.** Por Joaquín Marco. «Destino» (Barcelona), 25 noviembre 1967.
**Rosales y Villamediana.** Por Marina Mayoral. «Cuadernos Hispanoamericanos» número 243, marzo 1970.
**Luis Rosales: «El sentimiento del desengaño en la poesía barroca».** Por Emilio Miró. «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 216, diciembre 1967.
**Los poemas en prosa de Luis Rosales.** Por Emilio Miró. «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 242, febrero 1970.
**Humano temblor. «Retablo sacro del nacimiento del Señor», de Luis Rosales.** Por Bartolomé Mostaza. «Ya» (Madrid), 17 febrero 1965.

**Crónica de un poema.** Por Bartolomé Mostaza. «Ya» (Madrid), 31 mayo 1968.

**Poemas en prosa de Luis Rosales.** Por Rafael Morales. «Arriba» (Madrid), 14 septiembre 1969.

**El contenido del corazón de un poeta.** Por Carlos Murciano. «Patria» (Granada), 1 noviembre 1969.

**Encuentro con Luis Rosales.** Por Antonio Núñez. «Insula», julio-agosto 1965.

**Retablo sacro del nacimiento del Señor** (en «Crítica de libros»). Por Jesús Otero Pérez. «El Comercio» (Gijón), 24 enero 1965.

**«Una huella del terror colectivo». Luis Rosales. Las historias y sus ruinas.** Por Juan Pedro Quiñonero. «Informaciones» (Madrid), 6 enero 1972.

**Cuatro poetas de la «generación del 36» (Hernández, Serrano-Plaja, Rosales y Panero).** By Alicia María Raffucci de Lockwood. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Spanish and Portuguese) at the University of Wisconsin, 1966.

**Luis Rosales: «Cervantes y la libertad».** Por Hans Rheinfelder. «Erasmus» (Darmstadt, Alemania), vol. XV, pp. 741-44.

**Villamediana, octava de gloria.** Por Francisco Rico. «Insula», mayo 1970.

**Un Don Juan histórico: El conde de Villamediana.** Por Manuel de las Rivas. «Nueva Rioja» (Logroño), 19 octubre 1969.

**Letteratura Spagnola.** Por Giuseppe Carlo Rossi. «L'Obsservatore Romano», 17 noviembre 1967.

**Sevilla y su poesía última: La generación del 36, una efemérides para un relevo histórico.** Por Juan de Dios Ruiz-Copete. «A B C» (Sevilla), 7 enero 1970.

**El contenido del corazón.** Por Federico Carlos Sainz de Robles. «Madrid» (Madrid), 4 octubre 1969.

**Renacimiento del soneto: Rosales y Vivanco.** Por V. Salas Viu. «El Sol», año XX, núm. 5.901, 22 julio 1936.

**Noticia de la reivindicación que del poeta don Juan de Tasis y Peralta hace el también poeta don Luis Rosales.** Por Emilio Salcedo. «El Norte de Castilla» (Valladolid), 5 octubre 1969.

**Luis Rosales y las directrices de la literatura española** (en «Ventana abierta», de la Real Academia de la Lengua). Por «Santángel». «Amanecer» (Zaragoza), 26 diciembre 1969.

**Estas flores del bien, bien recibidas.** Por Dámaso Santos. «Pueblo» (Madrid), 18 junio 1969.

**«Y el impulso soberano».** Por Dámaso Santos. «Pueblo» (Madrid), 8 octubre 1969.

**«El sentimiento del desengaño en la poesía barroca», de Luis Rosales.** Por J. S. «Arriba» (Madrid), 30 diciembre 1966.

**Conversación con Luis Rosales.** Por Eduardo Tijeras. «Semana», 20 diciembre 1960.

**Un escritor: Luis Rosales. Un libro: «Cervantes y la libertad».** Por Eduardo Tijeras. «A B C», 2 noviembre 1961.

**«Cervantes y la libertad, de Luis Rosales».** Por Eduardo Tijeras. «Cuadernos Hispanoamericanos» núm. 156, diciembre 1962.

**Luis Rosales: «Cervantes y la libertad».** Por Eduardo Tijeras. «Revista de Estudios Políticos» núm. 127, enero-febrero 1963.

**Panero y Rosales.** Por Antonio Tovar. Buenos Aires. «La Nación», 21 febrero 1965.

**Historia literaria.** Por Antonio Tovar. «Gaceta Ilustrada» (Madrid), 19 octubre 1969.

**La poesía de Luis Rosales otra vez.** Por A. Valencia. «Arriba» (Madrid), 14 enero 1965.

**El contenido del corazón.** Por J. L. Vázquez-Dodero «Mundo Hispánico» (Madrid), agosto 1969.

**Premios de la crítica. J. Fernández Santos: «El hombre de los santos». Luis Rosales: «El contenido del corazón».** Por Rafael Vázquez Zamora. «Destino» (Barcelona), 25 abril 1970.

**El contenido del corazón.** Por «Vick». «Proa» (León), 13 julio 1969.

**Nueva edición de un gran poema.** Por Jaime Vidal. «Diario de Mallorca» (Mallorca), 10 agosto 1967.

**La palabra encendida.** Por Luis Felipe Vivanco. «Cuadernos Hispanoamericanos». Núm. 9, mayo-junio 1949.

**El crecimiento del alma en la palabra encendida de Luis Rosales.** Por Luis Felipe Vivanco (en «Introducción a la poesía española contemporánea»). Editorial Guadarrama. Madrid, 1957.

**Conferencias y conferenciantes. Luis Rosales, en el Ateneo: «Cervantes y la libertad».** Sin firma. «Informaciones» (Madrid), 27 febrero 1951.

**Luis Rosales: Premio José Antonio** (sin firma). «El Correo Literario» núm. 39, 1 enero 1952.

**Luis Rosales habla sobre los fines y el éxito de «Cuadernos Hispanoamericanos»** (sin firma). «El Correo Literario» núm. 52, 15 julio 1952.

**«El sentimiento y el desengaño en la poesía barroca», por Luis Rosales.** Sin firma. «La Vanguardia» (Barcelona), 12 enero 1967.

**Luis Rosales: «La casa encendida».** Sin firma. «Pueblo» (Madrid), 22 febrero 1968.

**«El contenido del corazón, por Luis Rosales.** «Blanco y Negro» (Madrid), 1 noviembre 1969.

**Luis Rosales comentará hoy su último libro en el Ateneo.** Sin firma. «Hoja del Lunes» (Zaragoza), 22 diciembre 1969.

*ALBERTO PORLAN*

# INDICES DEL TOMO LXXXVI

## NUMERO 256 (ABRIL 1971)



*Ilustraciones:* AGUIRRE.

## NUMEROS 257-58 (MAYO-JUNIO 1971)

Páginas

DOS OBRAS INÉDITAS DE LUIS ROSALES



HOMENAJE POÉTICO



ESCRITOS SOBRE LA PERSONA Y LA OBRA DE LUIS ROSALES

Páginas



ESCRITOS OFRECIDOS A LUIS ROSALES



*Cubierta:* MORAÑA.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ..........................................................................................
con residencia en ..........................................................................
calle de ..........................................................................., núm. ....................
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ............................................................ a partir del número ..................., cuyo importe de ............................................................ pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ........ de .............................................. de 197.......

*El suscriptor,*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ..........................................
..........................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

## SUMARIO DEL NUMERO 182

(Marzo-abril 1972)



PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

| | |
|---|---|
| España ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 450,00 ptas. |
| Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ... | 9,50 $ |
| Otros países ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 10,50 $ |
| Número suelto ... ... ... ... ... ... ... ... | 100,00 ptas. |
| Número suelto, extranjero... ... ... ... ... | 2,75 $ |

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

# REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)



## SUMARIO DEL NUMERO 120 (marzo-abril 1972)




**PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL**

| | Pesetas |
|---|---|
| España ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 400 |
| Portugal, Iberoamérica y Filipinas ... ... ... | 622 |
| Otros países ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 656 |
| Número suelto España ... ... ... ... ... ... ... | 80 |
| Número suelto extranjero ... ... ... ... ... ... | 155 |

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

# ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

(6, 1969)

SUMARIO

*Estudios:*

Odilo ENGELS, La autonomía de los condados pirenaicos de Pallars y Ribagorza y el sistema carolingio de privilegios de protección.—J. GAUTIER DALCHÉ, L'histoire monétaire de l'Espagne septentrionale et centrale du IXe au XIIe siècles: quelques réflexions sur divers problèmes.—Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, La pasión de San Pelayo y su difusión.—Peter DRONKE, New approaches to the School of Chartres.—Florentino PÉREZ-EMBID, La marina real castellana en el siglo XIII.—Pierre HÉLIOT, Les coursières et les passages muraux dans les Églises du Midi de la France, d'Espagne et de Portugal aux XIIIe et XIVe siècles.—Anthony LUTTRELL, La Corona de Aragón y la Grecia catalana: 1379-1394.—Santiago SOBREQUÉS VIDAL, El «pretès» Parlament de Peralada y la cavalleria del Bisbat de Girona en l'interregne de 1410-1412.—Manuel SEGRET y Manuel RIU, Una villa señorial catalana en el siglo XV: Sant Llorenç de Morunys.—Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Nueva aproximación a la Celestina.

*Miscelánea:*

Joseph M. PIEL, Duas notas etimologicas: presuria/presura e albende/alvende.—Gaspar FELIU I MONTFORT, La cronología según los reyes francos en el condado de Barcelona (siglo X).—José MATTOSO, A nobreza rural portuense nos séculos XI e XII.—Carmen BATLLE, La lauda sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere Sagarriga.—David MACKENZIE, García Álvarez y la «Corónica de Iria».—Carmen BATLLE, Notas sobre la familia de los Llobera, mercaderes barceloneses del siglo XV.—Manuela MANZANARES DE CIRRE, Gloria y descrédito de D. José Antonio Conde.—Rafael GIBERT, Tomás Muñoz y Romero (1814-1867).

*Los estudios medievales, hoy:*

*Temas medievales:* Nicolás CABRILLANA, Estado actual de los estudios sobre los despoblados medievales en Europa.

*Centros de investigación:* John F. QUINN, CSB, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Toronto, Canada).—Claude SUTTO, L'Institut d'Études Médiévales de l'Université de Montréal.

*Semblanzas:* Francisco RICO, Yakov Malkiel.—Wolf-Dieter LANGE, Joseph M. Piel.—Angel J. MARTÍN DUQUE, José M.a Lacarra y de Miguel.—Angel FÁBREGA GRAU, Monseñor José Vives.

*Tesis:* Miguel GUAL CAMARENA, Tesis doctorales y de licenciatura de tema hispano-medieval (Universidad de Madrid y Universidades francesas).

*Necrología:*

Geo PISTARINO, Giorgio Falco.

*Bibliografía:*

Reseñas bibliográficas.

*Información:*

*Resúmenes* (en francés e inglés).—*Publicaciones recibidas.*—*Indices* (autores, ilustraciones y materias).

Un volumen de 874 páginas más 22 láminas, 11 cuadros genealógicos y 2 mapas.

Suscripción anual: España, 950 ptas. Extranjero: $ 18.

Número suelto o atrasado: España, 1.100 ptas. Extranjero: $ 20.

Pedidos y correspondencia a:

Instituto de Historia Medieval de España.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad.
Avda. José Antonio, 587. BARCELONA-7.

El ANUARIO reseñará todos los libros y trabajos que se le envíen por duplicado.